

EL TRATADO DE LA PINTURA

LEONARDO DA VINCI

SECCIÓN PRIMERA

I. Lo que primeramente debe aprender un jóven.
El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas después estudiar copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto: luego dibujará el natural para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios Maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido

II. Qué estudio deban tener los jóvenes.
El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibujo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio en que están colocadas las tales figuras.

III. Qué regla se deba dar de los principiantes.
Es evidente que la vista es la operación más veloz de todas cuantas hay, pues solo en un punto percibe infinitas formas; pero en la comprensión es menester que primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra: por ejemplo: el lector verá de una ojeada toda ésta plana escrita, y en un instante juzgará que toda ella está llena de varias letras; pero no podrá en el mismo tiempo conocer qué letras sean, ni lo que dicen; y así es preciso ir palabra por palabra, y línea por línea enterándose de su contenido. También para subir á lo alto de un edificio, tendrás que hacerlo de escalón en escalón, pues de otro modo será imposible conseguirlo. De la misma manera, pues, es preciso caminar en el arte de la Pintura. Si quieres tener una noticia exacta de las formas de todas las cosas, empezarás

por cada una de las partes de que se componen, sin pasar á la segunda, hasta tener con firmeza en la memoria y en la práctica la primera. De otro modo, ó se perderá inútilmente el tiempo, ó se prolongará el estudio: y ante todas cosas es de advertir, que primero se ha de aprender la diligencia que la prontitud.

IV. Noticia del jóven que tiene disposición para la Pintura.
Hay muchos que tienen gran deseo y amor al dibujo, pero ninguna disposición; y esto se conoce en aquellos jóvenes, á cuyos dibujos les falta la diligencia, y nunca los concluyen con todas las sombras que deben tener.

V. Precepto al Pintor
De ningún modo merece alabanza el Pintor que solo sabe hacer una cosa, como un desnudo, una cabeza, los pliegues, animales, paisajes (b) ú otras cosas particulares á éste tenor; pues no habrá ingenio tan torpe, que aplicado á una cosa sola, practicándola continuamente, no venga á ejecutarla bien.

VI. De qué manera debe estudiar el jóven
La mente del Pintor debe continuamente mudarse á tantos discursos, cuantas son las figuras de los objetos notables que se le ponen delante; y en cada una de ellas debe detenerse á estudiarlas, y formar las reglas que le parezca, considerando el lugar, las circunstancias, las sombras y las luces.

VII. Del modo de estudiar
Estúdiese primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El Pintor debe estudiar con regla, sin dejar cosa alguna que no encomiende á la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones ó coyunturas.

VIII. Advertencia al Pintor
El Pintor debe ser universal, y amante de la soledad; debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante: y de esta manera parecerá una segunda naturaleza.

IX. Precepto del Pintor universal
Aquel que no guste igualmente de todas las cosas que en la Pintura se contienen, no será universal; porque si uno gusta solo de paisajes, es señal de que solo quiere ser simple investigador, como dice nuestro Boticello, el cual añadía que semejante estudio es vano; porque arrimando á una pared una esponja llena de varios colores, quedará impresa una mancha que parecerá un paisaje. Es verdad que en ella se ven varias invenciones de aquellas cosas que pretende hacer el hombre, como cabezas, animales diversos, batallas, escollos, mares, nubes, bosques y otras cosas así: pero es casi como la música de las campanas, que dice lo que á ti te parece que dice. Y así, aunque tales manchas te den invención, nunca te podrán enseñar la conclusión y decisión de una cosa en particular, y los paisajes del dicho Pintor eran bien mezquinos.
No quiero excluir de estos preceptos un nuevo invento de especulación, el cual, aunque parezca pequeño y casi risible, es de gran utilidad para encaminar el ingenio hacia varias concepciones. Helo aquí: si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que se destacan piedras de diversas sustancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos paisajes, ornados de montañas, ríos,

peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas; podrás ver allí todavía numerosas figuras de batallas y de rápidas acciones, extraños aspectos de rostros y actitudes, y otras infinitas cosas que podrás integrar en formas de arte. Y te parecerá que, al contemplar sobre el muro tal mezcla de cosas imaginarias, te ocurre lo mismo que cuando oyes un sonido de campanas, y te entretienes en fantasear nombres y vocablos correspondientes a cada toque.
Me ha sucedido ya, a veces, mirando una nube o un muro, descubrir en ellos manchas que, si bien privadas en realidad de perfección, en algún detalle despertaban mi inventiva, gracias a la perfección de sus movimientos y actitudes.

X. De qué manera ha de ser universal el Pintor
El Pintor que desee ser universal, y agradar á diversos pareceres, hará que en una sola composición haya masas muy obscuras, y mucha dulzura en las sombras; pero cuidado de que se advierta bien la razón y causa de ellas.

XI. Precepto al Pintor
El Pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte. Cuando la obra supera al juicio del ejecutor, no adelantará más este; pero cuando el juicio supera á la obra, siempre irá ésta mejorando, á menos que no lo impida la avaricia.
XII. Otro Precepto
Primeramente debe el Pintor ejercitarse en copiar buenos dibujos, y después de esto con el parecer de su Maestro se ocupará en dibujar del relieve, siguiendo exactamente las reglas que luego se darán en la sección que de esto trate.

XIII. Del perfilar las figuras de un cuadro
El perfil de un cuadro de historia debe ser muy ligero, y la decisión y conclusión de las partes de cada figura es menester que no sea demasiado acabada. Solo se pondrá cuidado en la colocación de ellas, y luego, si salen á gusto, se podrán ir concluyendo despacio.

XIV. De la corrección de los errores que descubre uno mismo
Debe poner cuidado el Pintor en corregir inmediatamente todos aquellos errores que él advierta, ó le haga advertir el dictámen de otros, para que cuando publique la obra, no haga pública al mismo tiempo su falta. Y en esto no debe lisonjearse el Pintor que en otra que haga subsanará y borrará el presente descuido; porque la pintura una vez hecha nunca muere, como sucede á la música y el tiempo será testigo inmutable de su ignorancia. Y si quiere excusarse con la necesidad, la cual no le da el tiempo necesario para estudiar y hacerse verdadero Pintor, la culpa será entonces También suya; porque un estudio virtuoso es igualmente pasto del alma y del cuerpo. ¡Cuántos Filósofos hubo que habiendo nacido con riquezas, las renunciaron, porque no les sirviesen de estorbo en el estudio!

XV. Del propio dictámen
No hay cosa que engañe tanto como nuestro propio díctamen al juzgar de una obra nuestra; y en éste caso más aprovechan las criticas de los enemigos, que las alabanzas de los amigos; porque estos como son lo mismo que nosotros, nos pueden alucinar tanto como nuestro propio dictámen.

XVI. Modo de avivar el ingenio para inventar

Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio á la invención fecunda y es, que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, ó algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atención advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.

XVII. Del continuo estudio que se debe hacer aun al tiempo de despertarse, ó poco antes de dormir.
He experimentado que es de grandísima utilidad, hallándose uno en la cama á obscuras, ir reparando y considerando con la imaginación los contornos de las formas que por el día se estudiaron, u otras cosas notables de especulación delicada, de cuya manera se afirman en la memoria las cosas que ya se han comprendido.

XVIII. Primero se ha de aprender la exactitud que la prontitud en el ejecutar
Cuando quieras hacer un estudio bueno y útil, lo dibujarás primero despacio, y luego irás advirtiendo cuántas y cuáles son las partes que gozan los principales grados de luz y de la misma manera las que son más obscuras que las otras; como También el modo que observan de mezclarse las luces y las sombras, y su cualidad cotejarás igualmente unas con otras, y considerarás á qué parte se dirijan las líneas, y en ellas cual parte hace cóncava y cual convexa, en dónde va más ó menos señalada, más ó menos sutil, y por último cuidarás que las sombras vayan unidas y deshechas, como se ve en el humo y cuando te hayas acostumbrado bien á ésta exactitud, te hallarás con la práctica y facilidad sin advertirlo.

XIX. El Pintor debe procurar oír el dictámen de cada uno.
Nunca debe el Pintor desdeñarse de escuchar el parecer de cualquiera, mientras dibuja ó pinta; porque es evidente que el hombre, aunque no sea Pintor, tiene noticia de las formas del hombre, y conoce cuando es jorobado, si tiene la pierna demasiado gruesa, ó muy grande la mano, si es cojo, ó tiene cualquier otro defecto personal: y pues que el hombre puede por si juzgar de las obras de la naturaleza, ¡cuánto más bien podrá juzgar de nuestros errores!

XX. Siempre se debe consultar el natural.
El que crea que en su imaginación conserva todos los efectos de la naturaleza, se engaña; porque nuestra memoria no tiene tanta capacidad; y así en todo es menester consultar con el natural cada parte de por sí.

XXI. De la variedad en las figuras
Siempre debe anhelar el Pintor á ser universal, porque si unas cosas las hace bien y otras mal, le faltará todavía mucha dignidad, como á algunos que solo estudian el desnudo, según la perfecta proporción y simetría, y no advierten su variedad porque bien puede un hombre ser proporcionado, y ser al mismo tiempo grueso, alto, algo bajo, delgado ó de medianas carnes; y así el que no pone cuidado en ésta variedad hará siempre sus figuras de estampa, y merecerá gran reprensión (1).
XXII. De la universalidad
Fácil es hacerse universal el que ya sabe por qué todos los animales terrestres tienen semejanza entre si, respecto á los miembros á los músculos huesos y nervios, variándose

solo en lo largo ó grueso, como se demostrará en la Anatomía. Pero en cuanto á los acuátiles, cuya variedad es infinita, no persuadiré al Pintor á que se proponga regla alguna.

XXIII. De aquellos que usan solo la práctica sin exactitud y sin ciencia

Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de la exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá á donde va á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la cual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por ésta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión.

XXIV. Nadie debe imitar de otro

Nunca debe imitar un Pintor la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, más propio será acudir á ella directamente, que no á los Maestros que por ella aprendieron (2).

XXV. Del dibujar del natural

Cuando te pongas á dibujar al natural,(c) te colocaras á la distancia de tres estados del objeto que vayas á copiar; y siempre que empieces á hacer alguna línea, mirarás á todo el cuerpo para notar la dirección que guarda respecto á la línea principal.

XXVI. Advertencia al Pintor

Observe el Pintor con sumo cuidado cuando dibuje, como dentro de la masa principal de la sombra hay otras sombras casi imperceptibles en su oscuridad y figura: lo cual lo prueba aquella proposición que dice, que las superficies convexas tienen tanta variedad de claros y obscuros, cuanta es la diversidad de grados de luz y oscuridad que reciben.

XXVII. Como debe ser la luz para dibujar del natural

La luz para dibujar del natural debe ser del norte, para que no haga mutación; y si se toma del mediodía, se pondrá en la ventana un lienzo, para que cuando dé el sol, no padezca mutación la luz. La altura de ésta será de modo que todos los cuerpos produzcan sombras iguales á la altura de ellos.

XXVIII. Qué luz se debe elegir para dibujar, una figura

Toda figura se debe poner de modo que solo reciba aquella luz que debe tener en la composición que se haya inventado de suerte, que si la figura se ha de colocar en el campo, deberá estar rodeada de mucha luz, no estando el sol descubierto, pues entonces serán las sombras mucho más obscuras respecto á las partes iluminadas y También muy decididas tanto las primitivas corno las derivativas, sin que casi participen de luz; pues por aquella parte ilumina el color azul del aire, y lo comunica á todo lo que encuentra. Esto se ve claramente en los cuerpos blancos, en donde la parte iluminada por el sol aparece del mismo color del sol, y mucho más al tiempo del ocaso en las nubes que hay por aquella parte, que se advierten iluminadas con el color de quien las ilumina; y entonces el rosicler de las nubes junto con el del sol imprime el mismo color arrebolado en los objetos que embiste, quedando la parte á quien no tocan del color del aire; de modo que á la vista parecen dichos cuerpos de dos colores diferentes. Todo esto, pues, debe el Pintor representar cuando suponga la misma causa de luz y sombra, pues de otro modo seria falsa la operación. Si la figura se coloca en una casa obscura y se ha de mirar desde afuera, tendrá la tal figura todas sus sombras muy deshechas, mirándola por la línea de la luz, y hará un efecto tan agradable, que dará honor al que la imite, porque

quedará con grande relieve, y toda la masa de la sombra sumamente dulce y pastosa, especialmente en aquellas partes en donde se advierte menos oscuridad en la habitación, porque allí son las sombras casi insensibles; y la razón de ello se dirá más adelante.

XXIX. Calidad de la luz para dibujar del natural y del modelo
Nunca se debe hacer la luz cortada por la sombra decisivamente; y así para evitar este inconveniente, se fingirán las figuras en el campo, pero no iluminadas por el sol, sino suponiendo algunas nubecillas transparentes ó celages interpuestos entre el sol y el objeto y así no hallándose embestida directamente por los rayos solares la figura, quedarán sus sombras dulces y deshechas con los claros.

XXX. Del dibujar el desnudo
Cuando se ofrezca dibujar un desnudo, se hará siempre entero, y luego se concluirán los miembros y partes que mejor parezcan, y se irán acordando con el todo; pues de otra manera se formará el hábito de no unir bien entre si todas las partes de un cuerpo. Nunca se hará la cabeza dirigida hácia la parte que vuelve el pecho, ni el brazo seguirá el movimiento de la pierna que le corresponde y cuando la cabeza vuelva á la derecha el hombro izquierdo se dibujará más bajo que el otro, y el pecho ha de estar sacado afuera, procurando siempre que si gira la cabeza hácia la izquierda, queden las partes del lado derecho más altas que las del siniestro (3).

XXXI. Del dibujar por el modelo ó natural
El que se ponga á dibujar por el modelo ó al natural, se colocará de modo que los ojos de la figura y los del dibujante estén en línea horizontal.

XXXII. Modo de copiar un objeto con exactitud
Se tomará un cristal del tamaño de medio pliego de marca, el cual se colocará bien firme y vertical entre la vista y el objeto que se quiere copiar luego alejándose como cosa de una vara y dirigiendo la vista á él, se afirmará la cabeza con algún instrumento, de modo que no se pueda mover á ningún lado. Después cerrando el un ojo, se irá señalando sobre el cristal el objeto que está á la otra parte conforme lo represente, y pasando el dibujo al papel en que se haya de ejecutar, se irá concluyendo, observando bien las reglas de la Perspectiva aérea (4).

XXXIII. Cómo se deben dibujar los paisajes
Los paisajes se dibujarán de modo que los árboles se hallen la mitad con sombra y la mitad con luz pero es mejor, cuando ocultado el sol con varios celages, se ven iluminados de la luz universal del aire. y con la sombra universal de la tierra; observando que cuanto más se aproximan sus hojas á ésta, tanto más se van obscureciendo.

XXXIV. Del dibujar con la luz de una vela
Con ésta luz se debe poner delante un papel transparente ó regular; y de éste modo producirá en el objeto sombras dulces y deshechas.

XXXV. Modo de dibujar una cabeza con gracia en el claro y oscuro
El rostro de una persona que esté en un sitio oscuro de una habitación, tiene siempre un graciosísimo efecto de claro y oscuro; pues se advierte que la sombra del dicho rostro la causa la oscuridad del parage; y la parte iluminada recibe nueva luz del resplandor del aire con cuyo aumento de sombras y luces quedará la cabeza con grandísimo relieve, y

en la masa del claro serán casi imperceptibles las medías tintas; y por consiguiente hará la cabeza bellísimo efecto.

XXXVI. Cuál haya de ser la luz para copiar el color de carne de un rostro ó de un desnudo.
El estudio ó aposento destinado para éste fin debería tener luces descubiertas, y las paredes dadas de color rojo; y se procurará trabajar cuando el sol se halle entre celages, á menos que las paredes meridionales sean tan altas, que no puedan los rayos solares herir en las septentrionales, para que la reflexión de ellos no deshaga el efecto de las sombras.

XXXVII. Del dibujar las figuras para un cuadro historiado.
Siempre debe tener cuidado el Pintor de considerar en el lienzo ó pared en que va á pintar alguna historia la altura en que se ha de colocar; para que todos los estudios que haga al natural para ella, los dibuje desde un punto tan bajo, como el en que estarán los que miren el cuadro después de colocado en su sitio pues de otro modo saldrá falsa la obra.

XXXVIII. Para copiar bien una figura del natural ó modelo.
Para esto se puede usar un hilo con un plomito, con el cual se irán advirtiendo los contornos por la perpendicular

XXXIX. Medidas y divisiones de una estatua.
La cabeza se dividirá en doce grados, cada grado en doce puntos, cada punto en doce minutos, y cada minuto en doce segundos.

XL. Sitio en donde debe ponerse el Pintor respecto á la luz y al original que copia.
Sea A B la ventana; M el punto de la luz digo, pues, que el Pintor quedará bien, con tal que se ponga de modo, que su vista esté entre la parte iluminada y la sombra del cuerpo que se va á copiar; y éste puesto se hallará poniéndose entre M y la división de sombras y luces que se advierta en dicho cuerpo. Figura 1

XLI. Cualidad que debe tener la luz.
La luz alta y abundante, pero no muy fuerte, es la que hace el más grato efecto en las partes del cuerpo.

XLII. Del engaño que se padece al considerar los miembros de una figura
El Pintor que tenga las manos groseras, las hará del mismo modo cuando le venga la ocasión, sucediéndole igualmente en cualquiera otro miembro, si no va dirigido con un largo y reflexivo estudio. Por lo cual todo Pintor debe advertir la parte más fea que se halle en su persona, para procurar con todo cuidado no imitarla cuando vaya á hacer su semejante.

XLIII Necesidad de saber la estructura interior del hombre
El Pintor que se halle instruido de la naturaleza de los nervios, músculos y huesos, sabrá muy bien qué nervios y qué músculos causan ó ayudan al movimiento de un miembro: igualmente conocerá qué músculo es el que con su hinchazón ó compresión acorta el tal nervio, y cuáles cuerdas son las que convertidas en sutilísimos cartílagos envuelven y circundan el tal músculo; y nunca le sucederá lo que á muchos, que siempre dibujan de

una misma manera, aunque sea en diversas actitudes y posturas, los brazos, piernas, pecho, espaldas.(5)

XLIV. Defecto del Pintor

Uno de los defectos del Pintor será el repetir en un mismo cuadro los mismos movimientos y pliegues de una figura en otra, y sacar parecidos los rostros.

XLV. Advertencia para que el Pintor no se engañe al dibujar una figura vestida

En éste caso deberá el Pintor dibujar la figura por la regla de la verdadera y bella proporción. Además de esto debe medirse á sí mismo, y notar en qué partes se aparta de dicha proporción, con cuya noticia cuidará diligentemente de no incurrir en el mismo defecto al concluir la figura. En esto es menester poner suma atención; porque es un vicio que nace en el Pintor al mismo tiempo que su juicio y discurso: y como el alma es maestra del cuerpo, y es cualidad natural del propio juicio deleitarse en las obras semejantes á las que formó en sí la naturaleza; de aquí nace que no hay muger por fea que sea, que no encuentre algún amante, á menos que no sea monstruosa: y así el cuidado en esto debe ser grandísimo

XLVI. Defecto del Pintor que hace en su casa el estudio de figura con luz determinada, y luego la coloca en el campo á luz abierta.

Grande es sin duda el error de aquellos Pintores, que habiendo hecho el estudio de una figura por un modelo con luz particular, la pintan luego, colocándola en el campo, en donde hay la luz universal del aire, la cual abraza é ilumina todas las partes que se ven de un mismo modo: y de ésta suerte hacen sombras obscuras en donde no puede haber sombra; pues si acaso la hay, es tan clara, que apenas se percibe; é igualmente hacen reflejos en donde de ningún modo los puede haber.

XLVII. De la Pintura y su división

Se divide la Pintura en dos partes principales: la primera es la figura, esto es, los lineamentos que determinan la figura de los cuerpos y sus partes; y la segunda es el colorido que se halla dentro de los tales términos.

XLVIII. De la figura y su división

La figura se divide También en dos partes, que son la proporción las partes entre sí, que deben ser correspondientes al todo igualmente: y el movimiento apropiado al accidente mental de la cosa viva que se mueve.

XLIX. Proporción de los miembros

La proporción de los miembros se divide en otras dos partes, que son la igualdad y el movimiento. Por igualdad se entiende, además de la simetría que debe tener respectiva al todo, el no mezclar en un mismo individuo miembros de anciano con los de joven, ni gruesos con delgados, ni ligeros y gallardos con torpes y pesados, ni poner en el cuerpo de un hombre miembros afeminados. Asimismo las actitudes ó movimientos de un viejo no deben representarse con la misma viveza y prontitud que los de un joven, ni los de una muger como los de un hombre, sino que se ha de procurar que el movimiento y miembros de una persona gallarda sean de modo que ellos mismos demuestren su vigor y robustez.

L. De los varios movimientos y operaciones.

Las figuras deben representarse con aquella actitud propia únicamente de la operación en que se fingen; de modo que al verlas se conozca inmediatamente lo que piensan ó lo que quieren decir. Esto lo conseguirá mejor aquel que estudie con atención los movimientos y ademanes de los mudos, los cuales solo hablan con el movimiento de las manos de los ojos, de las cejas y de todo su cuerpo, cuando quieren dar á entender con vehemencia lo que aprenden. No parezca cosa de chanza el que yo señale por Maestro

uno que no tiene lengua, para que enseñe un arte en que se halla ignorante; pues mucho mejor enseñará él con sus gestos, que cualquiera otro con su elocuencia. Y así tú, Pintor, de cualquiera escuela que seas, atiende según las circunstancias, á la cualidad de los que hablan, y á la naturaleza de las cosas de que se habla.

LI. Todo lo recortado y decidido se debe evitar.

El contorno de la figura no debe ser de distinto color que el campo en donde se pone; quiero decir, que no se ha de percibir un perfil oscuro entre la figura y el campo.

LII. En las cosas pequeñas no se advierten los errores tanto como en las grandes.

En las obras menudas no es posible conocer la cualidad de un error cometido, como en las mayores: porque si el objeto de que se trata es la figura de un hombre en pequeño ó de un animal, es imposible concluir las partes cada una de por sí por su mucha disminución, de modo que convengan con el fin á que se dirigen; con que no estando concluida la tal obra, no se pueden comprender sus errores. Por ejemplo, viendo á un hombre á la distancia de trescientas varas, es imposible, por mucho que sea el cuidado y diligencia con que se le mire, que se advierta si es hermoso ó feo, si es monstruoso á de proporción arreglada; y así cualquiera se abstendrá de dar su dictámen sobre el particular; y la razón es, que la enorme distancia disminuye tanto la estatura de aquella persona, que no se puede comprender la cualidad de sus partes. Para advertir cuánta sea ésta disminución en el hombre mencionado, se pondrá un dedo delante de un ojo a distancia de un palmo, y bajándole y subiéndole de modo que el extremo superior termine bajo la figura que se está mirando, se verá una disminución increíble. Por ésta razón muchas veces se duda de la forma del semblante de un conocido desde lejos.

LIII. Causa de no parecer las cosas pintadas tan relevadas como las naturales.

Muchas veces desesperan los Pintores de su habilidad en la imitación de la naturaleza, viendo que sus pinturas no tienen aquel relieve y viveza que tienen las cosas que se ven en un espejo, no obstante que hay colores, cuya claridad y oscuridad sobrepujan el grado de sombras y luces que se advierte en los objetos mirados por el espejo. Y en éste caso echan la culpa á su ignorancia, y nó á la razón fundamental, porque no la conocen. Es imposible que una cosa pintada parezca á la vista con tanto bulto y relieve, que sea lo mismo que si se mirára por un espejo (aunque es una misma la superficie), como ésta no se mire con solo un ojo. La razón es, porque como los dos ojos ven un objeto después de otro, como A B, que ven á M N; el objeto M nunca puede ocupar todo el espacio de N; porque la base de las líneas visuales es tan larga, que ve al cuerpo segundo después del primero. Pero encerrando un ojo como en S, el cuerpo F ocupará el espacio de R; porque la visual entonces nace de un solo punto, y hace su base en el primer cuerpo; por lo cual siendo el segundo de igual magnitud, no puede ser visto. Figura 2

LIV. Las series de figuras, una sobre otra, nunca se deben hacer.

Este uso tan universalmente seguido por muchos Pintores, por lo regular en los Templos, merece una severa crítica; porque lo que hacen es pintar en un plano una historia con su paisaje y edificios; luego suben un grado más, y pintan otra mudando el punto de vista, y siguen del mismo modo hasta la tercera y cuarta; de suerte que se ve pintada una fachada con cuatro puntos de vista diferentes; lo cual es suma ignorancia de semejantes profesores. Es evidente que el punto de vista se dirige en derechura al ojo del espectador, y en él se pintara el primer pasage en grande, y luego se irán disminuyendo á proporción las figuras y grupos, pintándolas en diversos collados y llanuras para completar toda la historia. Lo restante de la altura de la fachada se llenará con árboles grandes respecto al tamaño de las figuras, ó según las circunstancias de la

historia con Ángeles, ó si no con pájaros, nubes ó cosa semejante. De otro modo todas las obras serán hechas contra las reglas.

LV. Qué manera se debe usar para que ciertos cuerpos parezcan más relevados.
Las figuras iluminadas con luz particular demuestran mucho mayor relieve y fuerza, que las que se pintan con luz universal; porque la primera engendra reflejos, los cuales separan y hacen resaltar á las figuras del campo en que se fingen; y estos reflejos se originan de las luces de una figura, que resaltan en la sombra de aquella que está enfrente, y en parte la iluminan. Pero una figura iluminada con luz particular en un sitio oscuro no tiene reflejo alguno, y solo se ve de ella la parte iluminada: y éste género de figuras solo se pintan cuando se finge una historia de noche con muy poca luz particular.

LVI. ¿Qué cosa sea de más utilidad é ingenio, ó el claro-oscuro, ó el contorno?
El contorno exacto de la figura requiere mucho mayor discurso é ingenio que el claro-oscuro; porque los lineamentos de los miembros que no se doblan, nunca alteran su forma, y siempre aparecen del mismo modo: pero el sitio, cualidad y cantidad de las sombras son infinitas.

LVII. Apuntaciones que se deben tener sacadas de buen autor.
Es preciso tener apuntados los músculos y nervios que descubre ó esconde la figura humana en tales y tales movimientos, igualmente que los que nunca se manifiestan; y ten presente que esto se debe observar con suma atención al estudiar varias obras de muchos Pintores y Escultores que hicieron particular profesión de la Anatomía en ellas. Igual apuntación se hará en un niño, prosiguiendo por todos los grados de su edad hasta la decrepitud; y en todos ellos se apuntarán las mutaciones que reciben los miembros y articulaciones, cuáles engordan, y cuáles enflaquecen.

LVIII. Precepto de la Pintura
Siempre debe buscar el Pintor la prontitud en aquellas acciones naturales que hace el hombre repentinamente, originadas del primer ímpetu de los afectos que entonces le agiten: de estas hará una breve apuntación, y luego las estudiará despacio, teniendo siempre delante el natural en la misma postura, para ver la cualidad y formas de los miembros que en ella tienen más parte.

LIX. La pintura de un cuadro se ha de considerar vista por una sola ventana.
En todo cuadro siempre se debe considerar que le ven por una ventana, según el punto de vista que se tome. Y si se ofrece hacer una bola circular en una altura, será menester hacerla ovalada, y ponerla en un término tan atrasado, que con el escorzo parezca redonda (6).

LX. De las sombras.
Las sombras que el Pintor debe imitar en sus obras son las que apenas se advierten, y que están tan deshechas, que no se ve donde acaban. Copiadas estas con la misma suavidad que en el natural aparecen, quedará la obra concluida ingeniosamente.

LXI Cómo se deben dibujar los niños.
Los niños se deben dibujar con actitudes prontas y vivas, pero descuidadas cuando están sentados; y cuando están de pie se deben representar con alguna timidez en la acción.

LXII. Cómo se deben pintar los ancianos.
Los viejos se figurarán con tardos y perezosos movimientos, dobladas las rodillas cuando están parados, los pies derechos, y algo distantes entre sí: el cuerpo se hará También inclinado, y mucho más la cabeza, y los brazos no muy extendidos.

LXIII. Cómo se deben pintar las viejas
Las viejas se representarán atrevidas y prontas, con movimientos impetuosos (casi como los de las furias infernales); pero con más viveza en los brazos que en las piernas.

LXIV. Cómo se dibujarán las mugeres.
Las mugeres se representarán siempre con actitudes vergonzosas juntas las piernas, recogidos los brazos la cabeza baja, y vuelta hácia un lado.

LXV. Cómo se debe figurar una noche.
Todo aquello que carece enteramente de luz es del todo tenebroso; y siendo la noche así, cuando tengas que representar alguna historia en semejante tiempo, harás un gran fuego primeramente, y todas aquellas cosas que más se aproximen á él estarán teñidas de su color; porque cuanto más arrimada esté una cosa al objeto, más participa de su naturaleza: y siendo el fuego de color rojo, todos los cuerpos iluminados por él participarán del mismo color; y al contrario los que se aparten del fuego tendrán su tinta más parecida á lo negro y oscuro de la noche. Las figuras que estén delante del fuego se manifiestan obscuras en medio de la claridad del fuego: porque la parte que se ve de dichas figuras está teñida de la oscuridad de la noche, y nó de la luz del fuego: las que estén á los lados tendrán una medía tinta que participe algo del color encendido del fuego; y aquellas que se hallen fuera de los términos de la llama se harán iluminadas con color encendido en campo negro. En cuanto á las actitudes se harán las naturales y regulares, como reparar con la mano ó con una parte del vestido la fuerza del fuego, y tener vuelta la cabeza á otro lado, en ademán de huir del demasiado calor. Las figuras más alejadas deberán estar muchas de ellas con la mano en la vista, como que las ofende el excesivo resplandor.

LXVI. Cómo se debe pintar una tempestad de mar.
Para representar con viveza una tormenta se deben considerar primero los efectos que causa, cuando soplando el viento con violencia sobre la superficie del mar ó de la tierra, mueve y lleva tras sí todo lo que no está unido firmemente con la masa universal. Para figurar, pues, la tormenta se harán las nubes rotas, dirigidas todas hácia la parte del viento con polvareda de las riveras arenosas del mar; hojas y ramas levantadas por el aire, y á éste modo otras muchas cosas ligeras que igualmente las arrebata. Las ramas de los árboles inclinadas y torcidas con violencia siguiendo el curso del viento, descompuestas y alborotadas las hojas, y las yerbas casi tendidas en el suelo con la misma dirección: se pintarán algunas personas caídas en tierra envueltas entre sus mismos vestidos, desfiguradas con el polvo; otras abrazadas á los árboles para poder resistir a la furia del viento, y otras inclinadas á la tierra, puesta la mano en los ojos para defenderlos del polvo, y el cabello y vestido llevándose-lo el viento. El mar inquieto y tempestuoso se hará lleno de espumas entre las olas elevadas, y por encima se verá como una niebla de las partículas espumosas que arrebata el aire. Las naves estarán algunas con las velas despedazadas, meneándose los pedazos; otras quebrados los palos, y otras abiertas enteramente al furor de las olas, con las jarcias rotas. y los marineros abrazados con algunas tablas como que están gritando. Se harán también nubes impelidas de la fuerza del viento contra la cima de alguna roca, que hacen los mismos

remolinos que cuando se estrellan las ondas en las peñas. Últimamente la luz del aire se representará obscura y espantosa con las espesas nubes de la tempestad, y las que forma el polvo que levanta el viento.

Cómo se debe representar una tempestad

Si quieres representar bien una tempestad, examina atentamente sus efectos cuando el viento, soplando sobre la superficie del mar y de la tierra, arranca y se lleva consigo todo lo que no puede resistir a su corriente avasalladora.

Para lograr con exactitud esa representación, empezarás por figurar las nubes, rotas y destrozadas, siguiendo la dirección del viento, y acompañadas del polvo arenoso procedente de las playas marinas. Mostrarás también remos y hojas arrastrados por la furiosa potencia del viento y esparcidos por el aire, junto con mil otras cosas ligeras. Los árboles y las hierbas, doblados hacia el suelo, parecerán como dispuestos a seguir el curso de los vientos; sus ramos, torcidos y desviados de su actitud natural, harán ver sus hojas en desordenada agitación. Los hombres que allí se encuentren estarán desfigurados por el polvo y rodando algunos, por tierra, enredados en sus vestimentas. Otros se mantendrán en pie abrazados a un árbol para evitar que el viento los arrastre. Otros, con las manos sobre los ojos, para defenderlos contra el polvo, estarán inclinados hacia el suelo y con sus cabellos y sus ropas impulsadas en la dirección del viento. El mar, turbulento y tempestuoso, lleno de remolinos y de espuma que cubrirá los intervalos entre sus empinadas olas, dejará al viento levantar en el aire agitado otra espuma más sutil, a semejanza de niebla espesa y cerrada. A los navíos que allí se encuentren los figurarás con las velas rotas en jirones, sacudidas por el viento, junto con trozos de cuerdas desprendidas; otros, cubiertos de mástiles despedazados por las olas furiosas. Algunos hombres, agarrados a los restos del naufragio, lanzarán grandes gritos. Figurarás las nubes llevadas por el viento impetuoso a las altas cumbres de los montes, y formando a su alrededor remolinos semejantes a los de las olas al chocar con un peñasco. Y el aire aparecerá espantosamente oscuro, a causa del polvo, la niebla y las nubes tenebrosas.

LXVII. Para pintar una batalla.

Ante todas cosas se representará el aire mezclado con el humo de la artillería, y el polvo que levanta la agitación de los caballos de los combatientes; y ésta mezcla se hará de ésta manera. El polvo como es materia térrea y pesada, aunque por ser tan sutil se levanta fácilmente y se mezcla con el aire, vuelve inmediatamente á su centro, quedando solo en la atmósfera la parte más leve y ligera. Esto supuesto se hará de modo que apenas se distinga casi del color del aire. El humo mezclado entre el aire y el polvo, elevado á una altura mayor, toma la semejanza de espesas nubes, y entonces se dejará distinguir del polvo, tomando aquel un color que participe del azul, y quedando éste con el suyo propio. Por la parte de la luz se hará la referida mixtión de aire. polvo y humo iluminada. Los combatientes cuanto más internados estén en la confusión, tanto menos se distinguirán, y menos diferencia habrá entre sus luces y sombras. Hácia el puesto de la fusilería ó arcabuceros se pintarán con color encendido los rostros, las personas, el aire y aquellas cosas que estén próximas, el cual se irá apagando conforme se vayan separando los objetos de la causa. Las figuras que queden entre el Pintor y la luz, como no estén lejanas, se harán obscuras en campo claro, y las piernas cuanto más se aproximen á la tierra, menos se distinguirán; porque por allí es sumamente espeso el polvo. Si se hacen algunos caballos corriendo fuera del cuerpo de la batalla, se tendrá cuidado en hacer las nubecillas de polvo que levantan, separadas una de otra con la misma distancia casi que los trancos del caballo, quedando siempre mucho más

deshecha la que esté más distante del caballo, y mucho más alta y enrarecida; y la más cercana se manifestará más recogida y densa.
El terreno se hará con variedad interrumpido de cerros, colinas, barrancos; las balas que vayan por el aire dejarán un poco de humo en su dirección; las figuras del primer término se verán cubiertas de polvo en el cabello y cejas, y otras partes á propósito. Los vencedores que vayan corriendo llevarán esparcidos al aire los cabellos ó cualquiera otra cosa ligera, las cejas bajas, y el movimiento de los miembros encontrado; esto es, si llevan delante el pie derecho, el brazo del mismo lado se quedará atrás, y acompañará al pie el brazo izquierdo; y si alguno de ellos está tendido en el suelo, tendrá detrás de si un ligero rastro de sangre mezclada con el polvo. En varias partes se verán señaladas las pisadas de hombres y de caballos, coma que acaban de pasar. Se pintarán algunos caballos espantados arrastrando del estribo al ginete muerto dejando el rastro señalado en la tierra. Los vencidos se pintarán con el rostro pálido, las cejas arqueadas, la frente arrugada hácia el medio, las mejillas llenas de arrugas arqueadas, que salgan de la nariz rematando cerca del ojo, quedando en consecuencia de esto altas y abiertas las narices y el labio superior descubriendo los dientes, con la boca de modo que manifieste lamentarse y dar gritos. Con la una mano defenderán los ojos, vuelta la palma hácia el enemigo, y con la otra sostendrán el herido y cansado cuerpo sobre la tierra. Otros se pintarán gritando con la boca muy abierta en acto de huir. A los pies de los combatientes habrá muchas armas arrojadas y rotas, como escudos, lanzas, espadas y otras semejantes. Se pintarán varias figuras muertas, unas casi cubiertas de polvo y otras enteramente; y la sangre que corra de sus heridas irá siempre con curso torcido, y el polvo mezclado con ella se pintará como barro hecho con sangre. Unos estarán espirando; de modo que parezca que les están rechinando los dientes, vueltos los ojos en blanco, comprimiéndose el cuerpo con las manos y las piernas torcidas. También puede representarse algún soldado tendido y desarmado á los pies de su enemigo, y procurando vengar su muerte con los dientes y las uñas. Igualmente se puede pintar un caballo, que desbocado y suelto corre con las crines erizadas por medio de la batalla haciendo estrago por donde pasa y algunos soldados caídos en el suelo y heridos, cubriéndose con el escudo, mientras que el contrario procura acabarlos de matar inclinándose todo lo que puede. Se puede hacer También un grupo de figuras debajo de un caballo muerto; y algunos vencedores separándose un poco de la batalla, y limpiándose con las manos los ojos y mejillas cubiertas del fango que hace el polvo pegado con las lágrimas que salen se puede figurar un cuerpo de reserva, cuyos soldados manifiesten la esperanza y la duda en el movimiento de los ojos, haciéndose sombra con las manos para distinguir bien el trance de la batalla, y que están aguardando con atención el mando de su Jefe. Se puede pintar éste Comandante corriendo y señalando con el bastón el parage que necesita de refuerzo. Puede haber También un río, y dentro de él algunos caballos, haciendo mucha espuma por donde van, y salpicando el aire de agua igualmente que por entre sus piernas últimamente se ha de procurar que no haya llanura alguna en donde no se vean pisadas y rastro de sangre.

LXVIII. Modo de representar los términos lejanos.

Es claro que hay aire grueso y aire sutil, y que cuanto más se va elevando de la tierra, va enrareciéndose más, y haciéndose más transparente. Los objetos grandes y elevados que se representan en término muy distante, se hará su parte inferior algo confusa, porque se miran por una línea que ha de atravesar por medio del aire más grueso; pero la parte superior aunque se mira por otra línea, que También atraviesa en las cercanías de la vista por el aire grueso, como lo restante camina por aire sutil y transparente, aparecerá con mayor distinción. Por cuya razón dicha línea visual cuanto más se va

apartando de ti, va penetrando un aire más y más sutil. Esto supuesto, cuando se pinten montañas se cuidará que conforme se vayan elevando sus puntas y peñascos, se manifiesten más claras y distintas que la falda de ellas; y la misma gradación de luz se observará cuando se pinten varias de ellas distantes entre sí, cuyas cimas cuanto más encumbradas, tanta más variedad tendrán en forma y color.

LXIX El aire se representará tanto más claro, cuanto más bajo esté.

La razón de hacerse esto así es, porque siendo dicho aire mucho más grueso en la proximidad de la tierra, y enrareciéndose á proporción de su elevación; cuando el sol está todavía á levante, en mirando hácia poniente, tendiendo igualmente la vista hácia el mediodía y norte, se observará que el aire grueso recibe mayor luz del sol que no el sutil y delgado; porque allí encuentran los rayos más resistencia. Y si termina á la vista el Cielo con la tierra llana, el fin de aquel se ve por la parte más grosera y blanca del aire, la cual alterará la verdad de los colores que se miren por él, y parecerá el Cielo allí más iluminado que sobre nuestras cabezas; porque aquí pasa la línea visual por menos cantidad de aire grueso y menos lleno de vapores groseros.

LXX. Modo de hacer que las figuras resuciten mucho.

Las figuras parecerán mucho más relevadas y resaltadas de su respectivo campo, siempre que éste tenga un determinado claro oscuro, con la mayor variedad que se pueda hácia los contornos de la figura, como se demostrará en su lugar: observando siempre la degradación de luz en el claro, y la de las sombras en el oscuro.

LXXI. De la representación del tamaño de las cosas que se pinten.

Al representar el tamaño que naturalmente tienen los objetos antepuestos á la vista, se deben ejecutar las primeras figuras (siendo pequeñas) tan concluidas como en la miniatura, y como las grandes de la pintura al óleo: pero aquellas se deben mirar siempre de cerca, y estas de lejos; y así su ejecución debe corresponder á la vista con tamaño igual; porque se presentan con igual magnitud de ángulo, como se ve en la siguiente demostración. Sea el objeto B C, y el ojo A: sea D E un cristal por el cual se vean las especies de B C. Digo, pues, que estando la vista firme en A, el tamaño de la pintura que se haga por la imitación de B C debe ser en sus figuras tanto menor, cuanto más próximo se halla á la vista A el cristal D E , y á proporción concluida su ejecución. Pintando la misma figura B C en el cristal D E, deberá estar menos concluida que la B C, y más que la M N pintada sobre F G; porque si la figura O P estuviese concluida como la natural B C, sería falsa la perspectiva de O P, pues aunque estaría arreglada en cuanto á la disminución de la figura, estando disminuido B C en P O; no obstante la conclusión no sería correspondiente á la distancia porque al examinar la perfección de la conclusión del natural B C, parecería hallarse B C en el sitio de O P; y al examinar la disminución de O P, parecerá que se halla en la distancia de B O, y según la disminución de su conclusión en F G. Figura 3.

LXXII. De las cosas concluidas, y de las confusas.

Los objetos concluidos y definidos deben estar cerca; y los confusos y deshechos muy lejanos.

LXXIII. De las figuras separadas para que no parezcan unidas.

Procúrese siempre vestir á las figuras de un color que haga gracia la una con la otra; y cuando el uno sirve de campo al otro, sean de modo que no parezca que están ambas figuras pegadas, aunque el color sea de una misma naturaleza; sino que con la variedad del claro, correspondiente á la distancia intermedia y de la interposición del aire, se

dejarán más ó menos concluidos los contornos á proporción de su proximidad ó separación.

LXXIV. Si se debe tomar la luz por un lado ó de frente; y cuál de estas sea más agradable.
Dando la luz de frente en un rostro que se halle entre paredes obscuras, saldrá con grande relieve, y mucha más si la luz es alta; porque entonces las partes anteriores del tal rostro están iluminadas con la luz universal del aire que tiene delante, y por consiguiente sus medías tintas serán insensibles casi, y luego se siguen las partes laterales obscurecidas con la oscuridad de las paredes de la estancia, con tanta más sombra, cuanto más adentro se halle el rostro. Además de esto la luz alta no puede herir en aquellas partes más bajas, por interponerse otras superiores que avanzan más, que son los relieves de la cara, como las cejas que quitan la luz á la cuenca del ojo, la nariz, que la quita en parte á la boca, la barba á la garganta &c.

LXXV. De las reverberaciones.
Las reverberaciones las producen los cuerpos que tienen mucha claridad, y cuya superficie es plana y semidensa, en la cual hiriendo los rayos del sol los vuelve á despedir, de la misma manera que la pala arroja la pelota que da en ella.

LXXVI. En que parages no puede haber reverberación de luz.
Todos los cuerpos densos reciben en su superficie varías cualidades de luz y sombras. La luz es de dos maneras, primitiva y derivativa. La primitiva es la que nace de una llama, del sol ó de la claridad del aire. La derivativa es lo que llamamos reflejo. Pero para no apartarme del principal asunto, digo que en aquellas partes de un cuerpo que hacen frente á otros cuerpos obscuros, no puede haber reverberación luminosa, como algunos parages obscuros de un techo en una estancia, de una planta ó de un bosque, sea verde ó sea seco; los cuales aunque la parte de algún ramo esté de cara á la luz primitiva y por consiguiente iluminada; no obstante, hay tanta multitud de sombras causadas del amontonamiento de los ramos, que sufocada la luz con tal oscuridad tiene poquísima fuerza; por lo cual dichos objetos de ninguna manera pueden comunicar á las cosas que tienen enfrente reflejo alguno.

LXXVII. De los reflejos.
Los reflejos participan más ó menos de la cosa que los origina, ó en donde se originan á proporción de lo más ó menos terso de la superficie de las cosas en donde se originan, respecto de aquella que los origina.

LXXVIII. De los reflejos de luz que circundan las sombras.
Los reflejos de las partes iluminadas, que hiriendo en la sombra contrapuesta iluminan ó templan más ó menos la oscuridad de aquella, respecto á su mayor ó menor proximidad, ó á su más ó menos viva luz, los han practicado en sus obras, varios profesores, y otros muchos lo han evitado, criticándose mutuamente ambas clases de sectarios. Pero el prudente Pintor para huir la crítica de unos y otros igualmente, procurará ejecutar lo uno y lo otro en donde lo halle necesario, cuidando siempre que estén bien manifiestas las causas que lo motiven; esto es, que se vea con claridad el motivo de aquellos reflejos y colores, y el motivo de no haber tales reflejos. De ésta manera aunque los unos no le alaben enteramente, tampoco podrán satirizarle abiertamente; porque siempre es preciso procurar merecer la alabanza de todos, como no sean ignorantes.

LXXIX. En qué parages son más ó menos claros los reflejos
Los reflejos son más ó menos claros, según la mayor ó menor oscuridad del campo en que se ven: porque si el campo es más oscuro que el reflejo, éste será entonces muy fuerte, por la gran diferencia que hay entre ambos colores; pero si el reflejo se ha de representar en campo más claro que él, entonces parecerá oscuro respecto á la claridad sobre que insiste, y será casi insensible.
LXXX. Qué parte del reflejo debe ser la más clara.
Aquella parte del reflejo será más clara que reciba la luz dentro de un ángulo más igual. Sea N el cuerpo luminoso, y A B la parte iluminada de otro cuerpo, la cual resulta por toda la concavidad opuesta, que es obscura. Imagínese que la luz- que reflecte en E tenga iguales los ángulos de la reflexión. E no será reflejo de base de ángulos iguales, como demuestra el ángulo E A B que es más obtuso que E B A: pero el ángulo A F 5, aunque se halla dentro de ángulos menores que el ángulo E, tiene por base á B A que está entre ángulos más iguales que E; por lo cual tendrá más luz en F que en E; y será También más claro, porque está más próximo á la cosa que le ilumina según la proposición que dice: aquella parte del cuerpo oscuro será más iluminada, que esté más próxima del cuerpo luminoso. Figura 4.

LXXXI. De los reflejos de las carnes.
Los reflejos de las carnes que reciben la luz de otras carnes, son más rojos y de un color más hermoso que cualesquiera de las otras partes del cuerpo del hombre; por la razón de aquellas proposiciones que dicen: la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto; y respecto á la mayor ó menor proximidad de dicho objeto, es más ó menos su luz, según la magnitud del cuerpo opaco; porque si éste es muy grande impide las especies de los objetos circunstantes, los cuales por lo regular son de varios colores, y estos alteran las primeras especies que están más próximas, cuando los cuerpos son pequeños: pero También es cierto que un reflejo participa más de un color próximo, aunque sea pequeño, que de otro remoto, aunque sea grande, según la proposición que dice: podrá haber cosas grandes á tanta distancia, que parezcan menores que tas pequeñas miradas de cerca.

LXXXII. En qué parages son más sensibles los reflejos.
Cuanto más oscuro sea el campo que confina con el reflejo, tanto más evidente y claro será éste; y cuanto más claro sea el campo, menos perceptible será el reflejo. La razón de esto es, que puestas en contraste las cosas que tienen diferentes grados de sombra, la menos obscura hace que parezca tenebrosa la otra; y entre las cosas iluminadas la más clara hace parecer algo obscura á la otra.

LXXXIII. De los reflejos duplicados y triplicados.
Los reflejos duplicados son más fuertes que los simples; y las sombras interpuestas en los claros incidentes y los reflejos son poco sensibles. Por ejemplo: sea A el luminoso; A N, A S los rayos directos; S N las partes de un cuerpo iluminado; O E las iluminadas con reflejos; será el reflejo A N E reflejo simple; A N O, A S O reflejo duplicado. Llámase reflejo simple aquel que produce un cuerpo iluminado solo; y el duplicado es el que producen dos cuerpos iluminados y el simple. El reflejo E lo origina el cuerpo iluminado B D; el duplicado O se compone del iluminado B D y D R, y su sombra es muy poca por estar entre la luz incidente N y la refleja N O, 5 0. Figura 5.

LXXXIV. Ningún color reflejo es simple, sino mixto de los que le producen

Ningún color que reflecta en la superficie de otro cuerpo la tiene de su propio color, sino que éste será una tinta compuesta de todos los demás colores reflejos que resaltan en el mismo parage. Por ejemplo: reflejando el color amarillo A en la parte del cuerpo esférico C O E, é igualmente el azul B, será el reflejo mixto del amarillo y azul; de modo que si el tal cuerpo esférico era blanco, quedará teñido en aquel parage de verde; porque de la mixtión del amarillo y azul resulta verde hermoso. Figura 6.

LXXXV. Rarísimas veces son los reflejos del mismo color que tiene el cuerpo en donde se manifiestan.
Pocas veces sucede que los reflejos sean del mismo color del cuerpo en que se juntan. Por ejemplo: sea el esférico D F G E amarillo, el objeto que reflecte en él su color sea B C azul, aparecerá la parte del esférico en donde esté el reflejo teñida de color verde, siendo B C iluminado por el sol ó la claridad del aire. Figura 7.

LXXXVI. En qué parte se verá más claro el reflejo.
Entre los reflejos de una misma figura, tamaño y luz aquella parte de ellos será más ó menos evidente que termine en campo más ó menos oscuro.
Las superficies de los cuerpos participan más del color de aquellos objetos que reflecten en ellos su semejanza dentro de ángulos más iguales.
Entre los colores de los objetos que reflecten su semejanza en la superficie de los cuerpos antepuestos dentro de ángulos iguales, será el de más fuerza aquel cuyo rayo reflejo sea más corto.
Entre los colores de los objetos que se reflejan dentro de ángulos iguales y con alguna distancia en la superficie de los cuerpos contrapuestos, el más fuerte será el del color más claro.
Aquel objeto reflectirá más intensamente su color en el antepuesto, que no tenga en su circunferencia otros colores distintos del suyo. Y aquel reflejo que se origine de muchos colores diferentes, dará un color más ó menos confuso.
Cuanto más próximo esté el color al reflejo, tanto más teñido estará éste de él; y al contrario.
Esto supuesto, procurará el Pintor en llegando á los reflejos de la figura que pinte, mezclar el color de las ropas con el de la carne, según la mayor ó menor proximidad que tuvieren; pero sin distinguirlos demasiado como no haya necesidad.

LXXXVII. De los colores reflejos.
Todos los colores reflejos tienen mucha menos luz que la directa: y entre la luz incidente y la refleja hay la misma proporción que entre la claridad y la causa de ella.

LXXXVIII. De los términos del reflejo en su campo.
Siendo el campo más claro que el reflejo hará que el término de éste sea imperceptible; pero siendo más oscuro, resaltará entonces el reflejo á proporción de la mayor ó menor oscuridad del campo.

LXXXIX. De la planta de las figuras.
Conforme disminuye el lado sobre que insiste un desnudo, tanto más crece el opuesto; de modo que todo lo que el lado derecho sobre que insiste se minora igualmente se aumenta el izquierdo, quedando siempre en su lugar el ombligo y miembro. Esta disminución consiste en que la figura que se planta sobre el un pie hace centro del peso universal en aquel punto; en cuya disposición se levantan los hombros, saliéndose de la perpendicular que pasa por el medio de ellos y de todo el cuerpo: y cuando dicha línea

hace base sobre el un pie, de modo que queda oblicua, suben entonces los lineamentos que atraviesan; porque siempre han de formar ángulos iguales con ella, bajándose por la parte sobre que insiste la figura, y elevándose en la opuesta. Véase B C, lámina 1.

XC. Modo de aprender á componer las figuras de una historia.
Luego que esté el jóven instruido en la Perspectiva, y sepa tantear de memoria una figura, irá observando en todas las ocasiones y sitios con retentiva la colocación casual y movimiento de los hombres, cuando hablan, cuando disputan, cuando riñen ó cuando ríen; advertirá las actitudes que toman en aquel instante, las de los que se hallan á su lado, ó los que van á separarlos, y los que están mirándolos. Todo esto lo irá apuntando ligeramente en una libretilla que deberá llevar consigo siempre; y estas apuntaciones se guardarán cuidadosamente; porque como son tantas las actitudes y formas de la figura, no es capaz la memoria de retenerlas; y así debe conservar la librea como un auxilio ó Maestro para las ocasiones.

XCI. Tamaño de la primera figura de una historia.
La primera figura que se haya de colocar en un cuadro historiado debe ser tantas veces menor que el natural cuantas sean las brazas de distancia que se supongan desde el punto en que está á la primera línea del cuadro; y luego se proseguirá á las demás, bajo ésta misma regla á proporción de su distancia.

XCII. Modo de componer una historia.
Entre las figuras de una historia la que se pinte más próxima á la vista se hará de mucho más relieve, según la proposición que dice: aquel color se manifestara con más viveza y proporción, que tenga menos cantidad de aire interpuesta entre él y el que lo mira. Y por ésta razón se hacen las sombras que constituyen el relieve de una figura mucho más fuertes cuando se ha de mirar de cerca, que cuando ha de estar en último término; pues allí están ya deshechas y alteradas por la mucha interposición del aire; lo cual no sucede en las sombras próximas á la vista; y entonces cuanto más obscuras y fuertes son, tanto más relieve dan á la figura.

XCIII. Precepto relativo al mismo asunto.
Cuando se haya de pintar una sola figura, se debe procurar evitar los escorzos tanto en las partes de ella, como en el todo, por no exponerse al desaire de los que no entienden el primor del arte. Pero en las historias de muchas figuras se harán siempre que ocurra, especialmente en las batallas, en donde precisamente ha de haber escorzos y actitudes extraordinarias entre los sugetos del asunto.

XCIV. De la variedad que debe haber en las figuras.
En un cuadro de muchas figuras se han de ver hombres de diferentes complexiones, estaturas y colores y actitudes, unos gruesos, otros delgados, ágiles, grandes, pequeños, de semblante fiero, agradable, viejos, jóvenes, nerviosos, musculosos, débiles y carnosos, alegres, melancólicos, con cabellos cortos y rizados, lacios y largos; unos con movimientos prontos, otros tardos y lánguidos; finalmente debe reinar la variedad en todo, hasta en los trages, sus colores; pero arreglado siempre á las circunstancias de la historia.

XCV. Del conocimiento de los movimientos del hombre.
Es preciso saber con exactitud todos los movimientos del hombre, empezando por el conocimiento de los miembros y del todo, y de sus diversas articulaciones, lo cual se

conseguirá apuntando brevemente con pocas líneas las actitudes naturales de los hombres en cualesquiera accidentes ó circunstancias, sin que estos lo adviertan, pues entonces distrayéndose de su asunto, dirigirán el pensamiento hácia ti, y perderán la viveza é intención del acto en que estaban, como cuando dos de genio bilioso altercan entre sí, y cada uno cree tener de su parte la razón, que empiezan á mover las cejas, los brazos y las manos con movimientos adecuados á su intención y á sus palabras. Todo lo cual no lo podrías copiar con naturalidad, si les dijeses que fingiesen la misma disputa y enfado, ú otro afecto ó pasión, como la risa, el llanto, el dolor, la admiración, el miedo. Por esto será muy bueno que te acostumbres á llevar contigo una libretilla de papel dado de yeso, y con un estilo ó punzón de plata ó estaño anotar con brevedad todos los movimientos referidos, y las actitudes de los circunstantes y su colocación, lo cual te enseñará á componer una historia: y luego que esté llena la dicha libreta, la guardarás con cuidado para cuando te se ofrezca: y es de advertir que el buen Pintor ha de observar siempre dos cosas muy principales, que son, el hombre, y el pensamiento del hombre en el asunto que se va á representar; lo cual es importantísimo.

XCVI. De la composición de la historia.
Al ir á componer una historia se empezará dibujando solo con un tanteo las figuras, cuyos miembros, actitudes, movimientos é inflexiones se han de haber estudiado de antemano con suma diligencia. Después, si se ha de representar la lucha ó combate de dos guerreros, se examinará dicha pelea en varios puntos y vistas, y en diversas actitudes: igualmente se observará si ha de ser el uno atrevido y esforzado, y el otro tímido y cobarde; y todas estas acciones y otros muchos accidentes del ánimo deben estudiarse y examinarse con mucha atención.

XCVII. De la variedad en la composición de una historia.
El Pintor procurará siempre con atención que haya en los cuadros historiados mucha variedad, huyendo cualquiera repetición, para que la diversidad y multitud de objetos deleite la vista del que lo mire. Es preciso También para esto que en las historias haya figuras de diferentes edades (conforme lo permitan las circunstancias), con variedad de trages, mezcladas con mugeres, niños, perros, caballos, edificios, terrazos ó montes; observando la dignidad y decoro que requiere y se le debe á un Príncipe ó á un Sabio, separados del vulgo. Tampoco se deben poner juntos los que estén llorando con los que ríen; pues es natural que los alegres estén con los alegres, y los tristes con los tristes.

XCVIII. De la diversidad que debe haber en los semblantes de una historia.
Es defecto muy común entre los Pintores Italianos el ver en un cuadro repetido el aire y fisonomía del semblante del sugeto principal en algunas de las muchas figuras que le circundan por lo cual para no caer en semejante error es necesario procurar cuidadosamente no repetir ni en el todo, ni en las partes las figuras ya pintadas, y que no se parezcan los rostros unos á otros. Y cuanto más cuidado se ponga en colocar en un cuadro al lado de un hermoso un feo, al de un viejo un jóven, y al de un fuerte y valeroso un débil y pusilánime, tanto más agradable será, y tanta mayor belleza tendrán respectivamente las figuras. Muchas veces quieren los Pintores que sirvan los primeros lineamentos que tantearon; y es grande error, porque las más veces sucede que la figura contornada no sale con aquel movimiento y actitud que se requiere para representar la interior disposición del ánimo; y suele parecerles que es desdoro el mudar una figura, cuando ha quedado bien proporcionada.

XCIX. De la colocación de los colores, y su contraste.

Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado, es preciso que uses la misma regla que observan los rayos del sol, cuando componen en el aire el arco Iris, cuyos colores se engendran en el movimiento de la lluvia, pues cada gota al tiempo de caer aparece de su respectivo color, como en otra parte se demostrará. Esto supuesto, advertirás que para representar una grande oscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra: y así lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho más encendido que si estuviera junto al morado. Hay También otra regla, cuyo objeto no es para que resalten más los colores contrastados, sino para que hagan mutuamente más agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario con el azul; y de ésta se deduce otra regla para que los colores se afeen unos a otros, como el azul con el amarillo blanquecino ó con el blanco: lo cual se dirá en otro lugar.

C. Para que los colores tengan viveza y hermosura.
Siempre que quieras hacer una superficie de un color muy bello, prepararás el campo muy blanco para los colores transparentes, pues para los que no lo son no aprovecha nada; y esto se ve claro en los vidrios teñidos de color, pues mirándolos delante de la claridad parecen en extremo hermosos y brillantes, lo que no sucede cuando no hay detrás luz alguna.

CI. Del color que debe tener la sombra de cualquier color.
Toda sombra ha de participar del color de su objeto, más ó menos vivamente conforme á lo más ó menos próximo de la sombra, ó más ó menos luminoso.

CII. De la variedad que se percibe en los colores de los objetos lejanos y los próximos.
Siempre que un objeto sea más oscuro que el aire, cuanto más remoto se vea, tanto menos oscuridad tendrá; y entre los que son más claros que el aire, cuanto más apartado se halle de la vista, tanta menor claridad tendrá; porque entre las cosas más claras y más obscuras que el aire, variando su color con la distancia, las primeras disminuyen su claridad, y las segundas la adquieren.

CIII. Cuánta haya de ser la distancia para que enteramente pierda un objeto su color.
Los colores de los objetos se pierden á una distancia más ó menos grande, respecto á la mayor ó menor altura de la vista ó del objeto. Pruébase esto por la proposición que dice: el aire es tanto más ó menos grueso, cuanto más ó menos próximo de la tierra sea; y así estando cerca de la tierra la vista y el objeto, entonces lo grosero del aire interpuesto alterará mucho el color que tenga éste: pero si ambos se hallan muy elevados y remotos de la tierra, como ya es el aire muy delgado y sutil, será poca la variación que reciba el color del objeto; y tanta es la variedad de las distancias, á las que pierden su color los objetos, cuantas son las diferencias del día, y los grados de sutileza del aire por donde penetran las especies del color á la vista.

CIV. Color de la sombra del blanco.
La sombra del blanco, visto con el sol y la claridad del aire, tiene un color que participa del azul; porque como el blanco en si no es color, sino disposición para cualquier color; según la proposición que dice: la superficie de cualquier cuerpo participa del color de su objeto, se sigue que aquella parte de la superficie blanca, en que no hieren los rayos del sol, participa del color azul del aire que es su objeto.

CV. Qué color es el que hace sombra más negra.

Cuanto más blanca sea la superficie sobre que se engendra la sombra, más participará del negro, y más propensión tendrá á la variedad de cualquier color que ninguna otra: la razón es, porque el blanco no se cuenta en el número de los colores, sino que recibe en si cualquier color, y la superficie blanca participa más intensamente que otra alguna del color de su objeto, especialmente de su contrario que es el negro (ú otros colores obscuros), del cual es diametralmente opuesto el blanco por naturaleza; y así hay siempre suma diferencia entre sus luces y sus sombras principales.

CVI. Del color que no se altera con varias diferencias de aire.
Se puede dar el caso de que un mismo color en varias distancias no haga mutación alguna; y esto sucederá cuando la proporción de lo grueso del aire y las proporciones que entre si tengan las distancias de la vista al objeto sea una misma, pero inversa. Por ejemplo: A sea el ojo; H cualquier color, apartado del ojo á un grado de distancia en un aire grueso de cuatro grados; pero siendo el segundo grado A M N L dos grados más sutil que el de abajo, será preciso que el objeto diste del ojo doble distancia para que no se mude el color y así se le pondrá separado de él dos grados AF, FG, y será el color G; el cual elevándose al grado de doble sutileza que es M O P, será fuerza ponerle á la altura E, y entonces distará del ojo toda la línea A E, la cual es lo mismo que la A G en cuanto á lo grueso del aire, y pruébase así si A G, distancia interpuesta de un mismo aire entre el ojo y el color, ocupa dos grados, y A E dos grados y medio; ésta distancia es. suficiente para que el color G elevado á E no varíe en nada; porque el grado A C y el A F, siendo una misma la calidad del aire, son semejantes é iguales; y el grado C D aunque es igual en el tamaño á F G, no es semejan te la calidad del aire; porque es un medio entre el aire de dos grados y el de uno, del cual un medio grado de distancia ocupa tanto el color, cuanto basta á hacer un grado entero del aire de un grado que es al doble sutil que el de abajo. Figura 8.
Esto supuesto, calculando primero lo grueso del aire, y después las distancias, verás los colores, que habiendo mudado de sitios no se han alterado; y diremos según el cálculo de la calidad del aire que se ha hecho; el color H está á los cuatro grados de grueso del aire; G á los dos grados, y E al uno. Ahora veamos si las distancias están en igual proporción, pero inversa: el color E está distante del ojo dos grados y medio; G dos grados; H un grado; ésta distancia no se opone á la proporción del grueso del aire, más no obstante se debe hacer otro tercer cálculo en ésta forma.
El grado A C, como se dijo arriba, es igual y semejante al A F, y el medio grado C B es semejante á A F, pero no igual; porque su longitud es solo de un medio grado que vale tanto como uno del aire de arriba. Luego el cálculo hecho es evidente; porque A O vale dos grados de grueso del aire de encima, y el medio grado B C vale un entero del mismo aire; por lo que tenemos ya tres grados, valor del dicho aire, y otro cuarto que es B E. A H tiene cuatro grados de aire grueso; A tiene También cuatro, que son dos de AF, y dos de FG; AE tiene otros cuatro, dos de AC, uno de CD, que es la mitad de AC y de aquel mismo aire, y otro entero en lo más sutil del aire luego si la distancia A E no es dupla de la distancia A G, ni cuádrupla de la A H, queda solo con el aumento de C, que es medio grado de aire grueso, que vale un entero del sutil: y queda demostrado que el color H G E no se varía aunque mude de distancia.
CVII. De la perspectiva de los colores.
Puesto un mismo color á varias distancias y siempre á una misma altura, se aclarará á proporción de la distancia que haya de él al ojo que le mira. Pruébase así: sea E B O D un mismo color; el primero E á dos grados de distancia del ojo A; el segundo B á cuatro; el tercero O á seis; y el cuarto D á ocho, según señalan las secciones de los círculos de la línea A R S P un grado de aire sutil, y S P E T un grado de aire grueso;

síguese de esto que el primer color E llega al ojo pasando por un grado de aire grueso E S, y por otro no tanto S A: el color B llegará pasando por dos grados de aire grueso y dos del más sutil: el O por tres grados del un aire y tres del otro, y el D finalmente por cuatro del grueso y cuatro del sutil: con lo cual queda probado, que la proporción ó disminución de los colores es como la de sus distancias á la vista; lo cual solo sucede en los colores que están en una misma altura; porque en siendo ésta diversa, no rige la misma regla, pues entonces la diferencia de los grados del aire varía mucho en el asunto. Figura 9.

CVIII. Qué color no recibirá mutación en varios grados de aire.

Colocado un color en varios grados de aire no recibirá mudanza, cuando esté tanto más distante de la vista, cuanto más sutil sea el aire. Pruébase así: si el primer aire tiene cuatro grados de grueso, y el color dista un grado de la vista; y el segundo aire más alto tiene tres grados, aquel grado de grueso que pierde, lo gana en la distancia el color; y cuando el aire ha perdido dos grados de grueso, y el color ha aumentado otros dos á su distancia, entonces el primer color será de la misma manera que el tercero; y, para abreviar, si el color se eleva hasta entrar en el aire que ha perdido ya tres grados de grueso, alejándose igualmente otros tres, entonces se juzgará con certeza que dicho color alto y remoto ha perdido tanto, como el que está bajo y próximo; porque si el aire superior ha perdido tres grados de grueso, respecto al inferior, También el color se ha alejado y elevado otros tres.

CIX. Si pueden parecer varios colores con un mismo grado de oscuridad, mediante una misma sombra.

Muchos colores diversos obscurecidos por una misma sombra pueden al parecer transmutarse en el color de la misma sombra. Esto se manifiesta en una noche muy nublada, en la cual no se percibe el color de ninguna cosa; y su puesto que las tinieblas no son más que privación de la luz incidente y refleja que hace ver y distinguir los colores de todos los cuerpos, se sigue por consecuencia, que quitada ésta luz faltara También el conocimiento de los colores, y será igual su sombra.

CX. De la causa que hace perder los colores y figuras de los cuerpos al parecer.

Hay muchos sitios, que aunque en si están iluminados, se demuestran y pintan no obstante obscuros y sin variedad alguna de color en los objetos que dentro tengan: la razón es, por el mucho aire iluminado que se interpone entre el dicho sitio y la vista, como sucede cuando se mira alguna ventana remota, que solo se advierte en ella una oscuridad uniforme y grande; y si entras luego dentro de la habitación, la hallarás sumamente clara, de modo que se distinguen bien los objetos que dentro haya. Esto consiste en un defecto de nuestros ojos, que vencidos por el mucho resplandor del aire, se disminuye y contrae tanto la pupila, que pierde mucha facultad y potencia: y al contrario sucede en los sitios de luz moderada, que dilatándose mucho, adquiere mayor perspicacia; cuya proposición tengo demostrada en mi tratado de Perspectiva.

CXI. Ninguna cosa muestra su verdadero color, si no se halla iluminada de otro color igual.

Ningún objeto aparecerá con su verdadero color, como la luz que le ilumine no sea toda ella del mismo color; lo cual se ve claramente en los paños en que los pliegues que reflejan la luz á los otros tienen al lado los hacen parecer con su verdad color. Lo mismo sucede cuando una hoja de oro da luz á otra hoja, quedando muy diferente cuando la toma de otro cuerpo de distinto color.

CXII. De los colores que varían de naturaleza, cotejados con el campo en que están.

Ningún extremo de color uniforme se demostrara igual, si no termina en campo de color semejante. Esto se manifiesta cuando el negro termina en el blanco, que entonces cada

color adquiere más realce al lado del opuesto, que no en los demás parages más separados.

CXIII. De la mutación de los colores transparentes puestos sobre otros diferentes.

Cuando un color transparente se pone sobre otro diverso, resulta un color mixto, distinto del uno y del otro que le componen; como se ve en el humo que sale de una chimenea, que al principio que su color se mezcla con el negro de la misma chimenea, parece como azul; y cuando se eleva y se mezcla con lo azulado del aire, aparece con visos rojos. Así, pues, sentando el morado sobre el azul, quedará de color de violeta, y dando el azul sobre el amarillo, saldrá verde, y el color de oro sobre el blanco quedará amarillo claro; sobre el negro parecerá azul, y tanto más bello, cuanto mejor sea el blanco y el negro.

CXIV. Qué parte de un mismo color debe mostrarse más bella en la Pintura.

Aquí vamos á considerar qué parte de un color ha de quedar con más viveza en la pintura; si aquella que recibe la luz, la del reflejo, la de la medía tinta, la de la sombra, ó la parte transparente, si la tiene. Para esto es menester saber de qué color se habla; porque los colores tienen su belleza respectiva en varias partes diferentes: por ejemplo: el negro consiste su hermosura en la sombra; el blanco en la luz; el azul, verde ó amarillo en la medía tinta; el anteado y rojo en la luz; el oro en los reflejos; y la laca en la medía tinta.

CXV. Todo color que no tenga lustre es mucho más bello en la parte iluminada que en la sombra.

Todo color es siempre más hermoso en la parte iluminada que en la sombra, porque la luz vivifica y demuestra con toda claridad la naturaleza del color, y la sombra lo obscurece y apaga, y no permite distinguirle bien. Y si á esto se replica que el negro tiene más belleza en la sombra que en la luz, se responderá que el negro no es color.

CXVI. De la evidencia de los colores.

Conforme la mayor ó menor claridad de las cosas serán más ó menos perceptibles de lejos.

CXVII. Qué parte de un color debe ser más bella según lo que dicta la razón.

Siendo A la luz, y B el objeto iluminado por ella en línea recta; E, que no puede mirar la dicha luz, verá solo la pared iluminada la cual supongo sea de color de rosa. Esto supuesto, la luz que se origina en la pared tendrá el color de quien la causa, y teñirá de encarnado al objeto E; el cual si es igualmente encarnado, será mucho más hermoso que B; y si E fuese amarillo, se originará un color tornasolado de amarillo y rojo.Figura 10.

CXVIII. La belleza de un color debe estar en la luz.

Si es cierto que solo conocemos la cualidad de los colores mediante la luz, y que donde hay más luz, con más claridad se juzga del color; y que en habiendo oscuridad, se tiñe de oscuro el color; sale por consecuencia que el Pintor debe demostrar la verdadera cualidad de cada color en los parages iluminados.

CXIX. Del verde de cardenillo.

El verde de cardenillo gastado al óleo, se disipa inmediatamente su belleza, si no se le da luego el barniz; y no se disipa solamente, sino que si se le lava con una esponja llena de agua, se irá al instante, y mucho más breve si el tiempo está húmedo. La causa de esto es porque éste color está hecho á fuerza de sal, la cual se deshace fácilmente con la humedad, y mucho más si se lava con la esponja.

CXX. Para aumentar la belleza del cardenillo.

El cardenillo se mezcla con el aloe que llaman cavalino, quedará sumamente bello, y mucho más quedaría con el azafrán, pero no es estable. Para conocer la bondad de dicho aloe, se notará si se deshace en el aguardiente caliente. Y si después de concluida una obra con éste verde, se le da una mano del referido aloe deshecho en agua natural, saldrá un perfecto color: y adviértase que el aloe se puede moler él solo con aceite, ó mezclado con el cardenillo ó cualquiera otro color.

CXXI. De la mezcla de los colores.

Aunque la mezcla de los colores se extiende hasta el infinito, no obstante diré algo sobre el asunto. Poniendo primero en la paleta algunos colores simples, se mezclarán uno con otro: luego dos á dos, tres á tres, y así hasta concluir el número de ellos. Después se volverá á mezclar los colores dos con dos, tres con tres, cuatro con cuatro hasta acabar; y últimamente á cada dos colores simples se les mezclarán tres, y luego otros tres, luego seis, siguiendo la mezcla en todas las proporciónes. Llamo colores simples á aquellos que no son compuestos, ni se pueden componer con la mixtión del negro y blanco, bien que estos no se cuentan en el número de los colores; porque el uno es oscuridad, el otro luz, esto es, el uno privación de luz, y el otro generativo de ella: pero no obstante yo siempre cuento con ellos, porque son los principales para la Pintura, la cual se compone de sombras y luces que es lo que se llama claro y oscuro. Después del negro y el blanco sigue el azul y el amarillo; luego el verde, el leonado (ó sea ocre oscuro), y finalmente el morado y rojo. Estos son los ocho colores que hay en la naturaleza, con los cuales empiezo á hacer mis tintas ó mezclas. Primeramente mezclaré el negro con el blanco, luego el negro con el amarillo y después con el rojo; luego el amarillo con el negro y encarnado, y porque aquí me falta el papel (dice el autor), omito ésta distinción para hacerla con toda prolijidad en la obra que daré á luz, que será de grande utilidad y aun muy necesaria; y ésta descripción se pondrá entre la teórica y la práctica (7).

CXXII. De la superficie del cuerpo umbroso.

Toda superficie de cuerpo umbroso participa del color de su objeto. Esto se ve claramente en todos ellos, pues nunca podrá un cuerpo mostrar su figura y color, si la distancia entre él y el luminoso no está iluminada, Y así, si el cuerpo opaco es amarillo, y el luminoso azul, la parte iluminada parecerá verde, porque dicho color se compone de azul y amarillo.

CXXIII. Cuál superficie admite más colores

La superficie blanca es la que más admite cualquier color respecto de todas las demás superficies de cualquier cuerpo que no sea lustroso como el espejo. La razón es porque todo cuerpo vacío puede recibir todo lo que no pueden los que están llenos; y siendo el blanco vacío (esto es, privado de todo color), y hallándose iluminado con el color de cualquier luminoso, participará de éste color mucho más que el negro; el cual es como un vaso roto que no puede contener en sí licor alguno.

CXXIV. Qué cuerpo se teñirá más del color de su objeto.

La superficie de un cuerpo participará más del color de aquel objeto que esté más próximo. La razón es, porque estando cercano el objeto, despide una infinita variedad de especies, las cuales al embestir la superficie del cuerpo, la alterarán mucho más que si estuviese muy remoto; y de éste modo demuestra con más viveza la naturaleza de su color en el cuerpo opaco.

CXXV. Qué cuerpo mostrará más bello color.

Cuando la superficie de un cuerpo opaco esté próxima á un objeto de igual color que el suyo, entonces será cuando muestre el más bello color.

CXXVI. De la encarnación de los rostros.

Cuanto mayor sea un cuerpo, más bulto hará á mayor distancia. Esta proposición nos enseña que los rostros se vuelven obscuros con la distancia porque la mayor parte de la cara es sombra, y la masa de la luz es poca, por lo cual á corta distancia se desvanece: los reflejos son aún menos, y por esto, como casi todo el rostro se vuelve sombra, parece oscuro en estando algo apartado. Y esta oscuridad se aumentará más siempre que detrás del rostro haya campo blanco ó claro.

CXXVII. Del papel para dibujar del modelo.

Los Pintores para dibujar del modelo teñirán siempre el papel de una tinta obscurita; y haciendo las sombras del dibujo más obscuras, tocarán los claros ligeramente con clarion, solo en aquel punto donde bate la luz, que es lo primero que se pierde de vista, cuando se mira el modelo á alguna distancia.

CXXVIII. De la variedad de un mismo color, según las varias distancias á que se mira.

Entre los colores de una misma naturaleza, aquel que esté menos remoto de la vista, tendrá menos variación: porque como el aire interpuesto ocupa algo el objeto que se mira, siendo mucha la cantidad de él, teñirá al objeto de su propio color; y al contrario, siendo poco el aire interpuesto, estará el objeto más desembarazado.

CXXIX. Del color verde de los campos.

Entre los varios verdes del campo el más oscuro es el de las plantas y árboles, y el más claro el de las yerbas de los prados.

CXXX. Qué verde participará más del azul.

Aquel verde, cuya sombra sea más densa y más obscura, participará más del azul; porque el azul se compone de claro y oscuro á larga distancia.

CXXXI. Qué superficie es la que demuestra menos que cualquiera otra su verdadero color.

Cuanto más tersa y lustrosa sea una superficie tanto menos mostrará su verdadero color. Esto se ve claramente en las yerbecillas de los prados y en las hojas de los árboles, las cuales en siendo de una superficie unida y lustrosa, brillan y lucen con los rayos del sol ó con la claridad del aire, y en aquella parte pierden su natural color.

CXXXII. Qué cuerpo es el que muestra más su verdadero color.

Todo cuerpo que tenga la superficie poco tersa mostrará más claramente su verdadero color. Esto se ve en los lienzos y en las hojas de los árboles que tienen cierta pelusa, la cual impide que se origine en ellas algún reflejo; y no pudiendo reflectir los rayos de la luz, solo dejan ver su verdadero y natural color: pero esto no se entiende cuando se interpone un cuerpo de color diverso que las ilumine, como el color rojo del sol al ponerse, que tiñe de encarnado á las nubes que embiste.

CXXXIII. De la claridad de los paisajes.

Nunca tendrán semejanza la viveza, color y claridad de un paisaje pintado con los naturales que están iluminados del sol, á menos que se miren estos paisajes artificiales á la misma luz.

CXXXIV. De la Perspectiva regular para la disminución de los colores á larga distancia.
El aire participará tanto menos del color azul, cuanto más próximo esté del horizonte; y cuanto más remoto se halle de él, tanto más oscuro será. Pruébase esto por las proposiciónes que dicen: que cuanto más enrarecido sea un cuerpo, tanto menos le iluminara el sol. Y así el fuego, elemento que se introduce por el aire por ser más raro y sutil, ilumina mucho menos la oscuridad que hay encima de él, que no el aire que le circunda; y por consiguiente el aire, cuerpo, menos enrarecido que el fuego, recibe mucha más luz de los rayos solares que le penetran, e iluminando la infinidad de átomos que vagan por su espacio, parece á nuestros ojos sumamente claro. Esto supuesto, mezclándose con el aire la oscuridad de las tinieblas, convierte la blancura suya en azul, tanto más ó menos claro, cuanto más ó menos aire grueso se interponga entre la vista y la oscuridad. Por ejemplo: siendo P el ojo que ve sobre sí la porción de aire grueso P R, y después declinando la vista, mira el aire por la línea P S, le parecerá mucho más claro, por haber aire mucho más grueso por la línea P S, que por P R; y mirando hácia el horizonte D, verá el aire casi sin nada de azul, porque entonces la línea visual P D penetra por mayor cantidad de aire que cuando se dirigía por P S Figura 11.

CXXXV. De las cosas que se representan en el agua, especialmente el aire.
Para que se representen en el agua las nubes y celages del aire es menester que reflejen á la vista des. de la superficie del agua con ángulos iguales; esto es, que el ángulo de la incidencia sea igual al ángulo de la reflexión.

CXXXVI. Disminución de los colores por objeto interpuesto.
Siempre que entre la vista y un color haya algún objeto interpuesto, disminuirá el color su viveza á proporción de lo más ó menos grueso, ó compacto del objeto (8).

CXXXVII. De los campos que convienen á las sombras y á las luces.
Para que el campo convenga igualmente á las sombras que á las luces, y á los términos iluminados u obscuros de cualquier color, y al mismo tiempo hagan resaltar la masa del claro respecto á la del oscuro, es necesario que tenga variedad, esto es, que no remate un color oscuro sobre otro oscuro, sino claro; y al contrario, el color claro ó participante del blanco finalizará en color oscuro á que participe del negro.

CXXXVIII. Cómo se debe componer cuando el blanco cae sobre blanco, y el oscuro sobre oscuro.
Cuando un color blanco va á terminar sobre otro color blanco, si son de una misma casta ó armonía ambos blancos, se hará el más próximo un poco más oscuro por el lado en que se une con el más remoto: pero cuando el blanco, que sirve de campo al otro blanco, es más oscuro y de otro género, entonces él mismo hará resaltar al otro sin más auxilio.

CXXXIX. De la naturaleza del color de los campos, que sirven para el blanco.
Cuanto más oscuro sea el campo, más blanco parecerá el objeto blanco que insista sobre él; y al contrario, siendo el campo más claro, parecerá el objeto menos blanco. Esto lo enseña la naturaleza cuando nieva; pues cuando vemos los copos en el aire, parecen obscuros, y al pasar por la oscuridad de alguna ventana, parecen blanquísimos. Igualmente viendo caer los copos desde cerca, parece que caen velozmente, y que forman cantidad continua como unas cuerdas blancas; y desde lejos parece que caen poco á poco, y separados.

CXL. De los campos de las figuras
Entre las cosas de color claro, tanto más obscuras parecerán, cuanto más blanco sea el campo en que insisten: y al contrario, un rostro encarnado parecerá pálido en campo rojo, y el pálido parecerá encarnado en campo amarillo: y así todos los colores harán distinto efecto según sea el campo sobre que se miren.

CXLI. Del campo de las pinturas.
Es de mucha importancia el modo de hacer los campos, para que resalten bien sobre ellos los cuerpos opacos pintados, vestidos de sombras y luces; porque el cuidado ha de estar en que siempre insista la parte iluminada en campo oscuro, y la parte obscura en campo claro.

CXLII. De algunos que pintan los objetos remotos muy obscuros en campo abierto.
Hay muchos que en un paisaje ó campiña abierta hacen las figuras tanto más obscuras, cuanto más se alejan de la vista; lo cual es al contrario, á menos que la cosa imitada no sea blanca de suyo, pues entonces se seguirá la regla que se propone en la siguiente.

CXLIII. Del color de las cosas apartadas de la vista.
Cuanto más grueso es el aire, tanto más fuertemente tiñe de su color á los objetos que se apartan de la vista. Esto supuesto, cuando un objeto se halla á dos millas de la vista, se advertirá mucho más teñido del color del aire, que si estuviera á una. Se responderá á esto, que en un paisaje los árboles de una misma especie son más obscuros los que están remotos, que los cercanos; pero esto es falso, como las plantas sean de una misma especie y tengan iguales espacios entre sí; y solo se verificará cuando los primeros árboles estén muy separados, de modo que por entre ellos se vea la claridad de los prados que los dividen, y los últimos sean muy espesos y juntos; como sucede á las orillas de un río, que entonces no se ve entre ellos espacio claro, sino que están todos juntos haciéndose sombra unos á otros. Es evidente También que en las plantas la parte umbrosa es mucho mayor que la iluminada, y mirándose de lejos, la masa principal es la del oscuro, quedando casi imperceptible la parte iluminada; y así ésta unión solo deja ver la parte de más fuerza larga distancia.

CXLIV. Grados de las pinturas.
No siempre es bueno lo que es bello; y esto lo digo por aquellos Pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endebles é insensibles, que dejan la figura sin relieve alguno. Este mismo error cometen los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias.

CXLV. De los visos y color del agua del mar, visto desde varios puntos.
Las ondas del mar no tienen color universal, pues mirándolo desde la tierra firme, parece de color oscuro, y tanto más oscuro, cuanto más próximo esté al horizonte, y se advierten algunos golpes de claro que se mueven lentamente, como cuando en un rebaño de ovejas negras se ven algunas blancas: y mirándolo en alta mar parece azul. La causa de esto es, porque visto el mar desde la tierra, se representa en sus ondas la oscuridad de ésta; y visto en alta mar parece azul; porque se ve en el agua representado el color azul del aire.

CXLVI. De la naturaleza de las contraposiciónes.

Las vestiduras negras hacen parecer las carnes de las imágenes humanas aun más blancas de lo que son; y las blancas por el contrario las obscurecen. Las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes, y las encarnadas las ponen pálidas.

CXLVII. Del color de la sombra de cualquier cuerpo.
Nunca será propio ni verdadero el color de la sombra de cualquier cuerpo, si el objeto que le obscurece no tiene el mismo color que el cuerpo á quien obscurece. Por ejemplo: si en una pieza, cuyas paredes sean verdes se pone un objeto azul, entonces la parte iluminada de éste tendrá un bellísimo color azul, y la parte obscura será de un color desagradable, y no como debería ser la sombra de un azul tan bello; porque se altera la reverberación del verde que hiere en él: y si las paredes fuesen de un amarillo anteado, sería mucho peor.

CXLVIII. De la perspectiva de los colores en lugares obscuros.
En los lugares claros, y lo mismo en aquellos cuya claridad se disminuya uniformemente hasta quedar obscuros, cuanto más apartado de la vista esté un color, estará más oscuro.

CXLIX. Perspectiva de los colores.
Los primeros colores deben ser simples, y los grados de su disminución deben convenir con los de las distancias: esto es, que el tamaño de las cosas participará más de la naturaleza del punto, cuanto más próximas estén á él; y los colores participarán tanto más del color de su horizonte, cuanto más cercanos se hallen.

CL. De los colores.
El color que se halla entre la luz y la sombra y de un cuerpo no debe tener tanta belleza como la parte iluminada; por lo que la mayor hermosura del color debe hallarse en los principales claros.

CLI. En qué consiste el color azul del aire.
El color azul del aire se origina de aquella parte de su crasicie que se halla iluminada y colocada entre las tinieblas superiores y la tierra. El aire por si no tiene cualidad alguna de olor, color ó sabor; pero recibe la semejanza de todas las cosas que se ponen detrás de él: y tanto más bello será el azul que demuestre, cuanto más obscuras sean las cosas que tenga detrás, con tal que no haya. ni un espacio demasiado grande, ni demasiadamente húmedo: y así se ve en los montes más sombríos que á larga distancia parecen más azules, y los que son más claros, manifiestan mejor su color verdadero que no el azul de que los viste el aire interpuesto.

CLII. De los colores.
Entre los colores que no son azules, puestos á larga distancia, aquel participará más del azul que sea más próximo al negro; y al contrario, el que más opuesto sea á éste conservará su color propio á mayor distancia. Esto supuesto, el verde del campo se transmutará más en azul que no el amarillo ó blanco; y al contrario, estos mudarán menos que el verde y el encarnado.

CLIII. De los colores.
Los colores colocados á la sombra tendrán más ó menos de su natural belleza respecto de la mayor ó menor oscuridad en que se hallen. Pero en estando en parage iluminado, entonces manifestarán tanta más hermosura, cuanta mayor sea la claridad que les rodee.

O al contrario, se dirá tantas son las variedades de los colores de las sombras, cuantas son las variedades de los colores que tienen las cosas obscurecidas. Y yo digo que los colores puestos á la sombra manifestarán en si tanta menos variedad, cuanto más obscura sea la sombra en que se hallen, como se advierte en mirando desde una plaza las puertas de un Templo algo oscuro, en los cuales las pinturas vestidas de varios colores parecen del todo obscurecidas.

CLIV. De los campos de las figuras pintadas.
El campo sobre que está pintada cualquiera figura debe ser más oscuro que la parte iluminada de ella, y más claro que su sombra.
CLV Por qué no es color el blanco.
El blanco en sí no es color, mas está en potencia de recibir cualquier color. Cuando se halla en campo abierto todas sus sombras son azules; y esto es en razón de la proposición cuarta que dice: la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto. Y como se halle el blanco privado de la luz del sol por la interposición de algún objeto, queda toda aquella parte que está de cara al sol y al aire bañada del color de éste y de aquel; y la otra que no la ve el sol queda obscurecida y bañada del color del aire. Y si éste blanco no viese el verde del campo hasta el horizonte, ni la blancura de éste, sin duda aparecería á nuestra vista con el mismo color del aire.

CLVI. De los colores.
La luz del fuego tiñe todas las cosas de color amarillo; pero esto no se nota sino comparándolas con las que están iluminadas por la luz del aire. Este parangón se podrá verificar al ponerse el sol, y después de la aurora en una pieza obscura, en donde reciba un objeto por alguna abertura la luz del aire, y por otra la de una candela, y entonces se verá con certeza la diferencia de ambos colores. Sin éste cotejo nunca se conocerá ésta diferencia sino en los colores que tienen más semejanza, aunque se distinguen, como el blanco del amarillo, el verde claro del azul; porque como la luz que ilumina al azul tiene mucho de amarillo, viene á ser lo mismo que mezclar azul y amarillo, de lo que resulta el verde y si después se mezcla con más amarillo, queda más bello el verde.

CLVII. Del color de la luz incidente, y de la refleja.
Cuando dos luces cogen en medio un cuerpo umbroso, no se pueden variar sino de dos modos; esto es, ó serán de igual potencia ó serán desiguales entre sí. Si son iguales, se podrán variar de otros dos modos según el resplandor que arrojen al objeto, que será igual ó desigual: será igual, cuando estén á iguales distancias, y desigual, cuando se hallen en desigual distancia. Estando á iguales distancias se variarán de otros dos modos; esto es, el objeto situado á igual distancia entre dos luces iguales en color y resplandor, puede ser iluminado de ellas de dos modos, ó igualmente por todas partes, ó desigualmente: será iluminado igualmente por ellas, cuando el espacio que haya al rededor de ambas luces sea de igual color, oscuridad ó claridad; y desigualmente, cuando el dicho espacio varíe en oscuridad.

CLVIII. De los colores de la sombra.
Muchas veces sucede que la sombra de un cuerpo umbroso no es compañera del color de la luz, siendo aquella verdosa, cuando ésta parece roja, y sin embargo el cuerpo es de color igual. Esto sucederá cuando viene la luz de oriente; pues entonces ilumina al objeto con su propio resplandor, y al occidente se verá otro objeto iluminado con la misma luz, y parecerá de distinto color que el primero; porque los rayos reflejos resaltan hácia levante, y hieren al primer objeto que está enfrente, y reflejándose en él, quedan

impresos con su color y resplandor. Yo he visto muchas veces en un objeto blanco las luces rojas, y las sombras azules, como en una montaña de nieve, cuando está el sol para ponerse, y se manifiesta encendido y rojo. Figura 13.

CLIX. De las cosas puestas á luz abierta; y por qué es útil este uso en la Pintura.
Cuando un cuerpo umbroso insiste sobre campo de color claro é iluminado, precisamente parecerá apartado y remoto del campo: esto sucede porque los cuerpos cuya superficie es curva, quedan con sombra necesariamente en la parte opuesta á la que recibe la luz, porque por allí no alcanzan los rayos luminosos; y por esto hay mucha diferencia respecto al campo: y la parte iluminada del dicho cuerpo no terminará en el campo iluminado con la misma claridad, sino que entre éste y la luz principal del cuerpo habrá una parte que será más obscura que el campo, y que su luz principal respectivamente. Figura 14.

CLX. De los campos.
En los campos de las figuras, cuando una de estas insiste sobre campo oscuro, y la obscura en campo claro, poniendo lo blanco junto á lo negro, y lo negro junto á lo blanco, quedan ambas cosas con mucha mayor fuerza; pues un contrario con otro resalta mucho más.

CLXI. De las tintas que resultan de la mezcla de otros colores, y se llaman especies segundas.
Entre los colores simples el primero es el blanco, aunque los Filósofos no admiten al negro y al blanco en la clase de colores; porque el uno es causa de colores y el otro privación de ellos. Pero como el Pintor necesita absolutamente de ambos, los pondremos en el número de los colores, y según esto diremos que el blanco es el primero de los colores simples el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el cuarto, el rojo el quinto, y el negro el sexto. El blanco lo ponemos en vez de la luz, sin la cual no puede verse ningún color: el amarillo para la tierra: el verde para el agua: el azul para el aire: el rojo para el fuego; y el negro para las tinieblas que están sobre el elemento del fuego; porque en él no hay materia ni crasicie en donde puedan herir los rayos solares, y por consiguiente iluminar. Si se quiere ver brevemente la variedad de todos los colores compuestos, tómense algunos vidrios dados de color, y mírese por ellos el campo y otras cosas, y se advertirá como todos los colores de lo mirado por ellos estarán mezclados con el del vidrio, y se notará la tinta que resulta de la tal mezcla, ó cual de ellos se pierde del todo. Si el vidrio fuese amarillo, podrán mejorarse ó empeorarse los colores que por él pasen á la vista; se empeorarán el azul y el negro, y mucho más el blanco; y se mejorarán el amarillo y verde sobre todos los demás; y de éste modo se recorrerán todas las mezclas de colores que son infinitas, y se podrán inventar y elegir nuevos colores mixtos y compuestos, poniendo dos vidrios de dos diferentes colores uno detrás de otro para poder adelantar por si.

CLXII. De los colores.
El azul y el verde no son en rigor colores simples; porque el primero se compone de luz y de tinieblas, como el azul del aire que se compone de un negro perfectísimo, y de un blanco clarísimo; y el segundo se compone de un simple y un compuesto, que es el azul y el amarillo.
Las cosas transparentes participan del color del cuerpo que en ellas se transparenta; pues un espejo se tiñe en parte del color de la cosa que representa, y tanto más participa el uno del otro, cuanto más ó menos fuerte es la cosa representada respecto del color del

espejo; y la cosa que más participe del color de éste, se representará en él con mucha mayor fuerza.
Entre los colores de los cuerpos el que tenga más blancura, se verá desde más lejos, y el más oscuro por consiguiente se perderá á menor distancia.
Entre dos cuerpos de igual blancura, y á igual distancia de la vista, el que esté rodeado de más oscuridad parecerá más claro; y al contrario la oscuridad que esté al lado de la mayor blancura parecerá más tenebrosa.
Entre los colores de igual belleza parecerá más vivo el que se mire al lado de su opuesto, como lo pálido con lo sonrosado, lo negro con lo blanco, lo azul con lo amarillo, lo verde con lo rojo, aunque ninguno de estos sea color verdadero; porque todas las cosas se conocen mejor al lado de sus contrarias, como lo oscuro en lo claro, lo claro en lo oscuro.
Cualquiera cosa vista entre aire oscuro y turbulento parecerá mayor de lo que es; porque, como ya se ha dicho, las cosas claras se aumentan en el campo oscuro por las razones que se han apuntado (9).
El intervalo que medía entre la vista y el objeto lo transmuta á éste, y lo viste de su color, como el azul del aire tiñe de azul á las montañas lejanas; el vidrio rojo hace que parezcan rojos los objetos que se miren por él; y el resplandor que arrojan las estrellas á su contorno está ocupado también por la oscuridad de la noche, que se interpone entre la vista y su luz. El verdadero color de cualquier cuerpo solo se notará en aquella parte que no esté ocupada de ninguna cualidad de sombra ni de brillantez, si es cuerpo lustroso.
Cuando el blanco termina en el negro parecerán los términos de aquel mucho más claros, y los de éste mucho más obscuros.

CLXIII. Del color de las montañas.
Cuanto más obscura sea en si una montaña, tanto más azul parecerá á la vista; y la que más alta esté, y más llena de troncos y ramas será más obscura; porque la multitud de matas y arbustos cubre la tierra de modo que no puede penetrar la luz; y Además las plantas rústicas son de color más oscuro que las cultivadas. Las encinas, hayas, abetos, cipreses y pinos son mucho más obscuros que los olivos y demás árboles de jardín. La parte de luz que se interpone entre la vista y lo negro de la cima, compondrá con él un azul más bello, y al contrario. Cuanto más semejante sea el color del campo en que insiste una planta al de ésta, tanto menos parecerá que sale fuera, y al contrario: y la parte blanca que confine con parte negra parecerá mucho más clara, y del mismo modo se manifestará más obscura la que más remota esté de un parage negro; y al contrario.

CLXIV. El Pintor debe poner en practica la Perspectiva de los colores.
Para ver cómo las cosas puestas en Perspectiva varían, pierden ó disminuyen en cuanto á la esencia del color, se pondrán en el campo de cien en cien brazas varios objetos como árboles, casas, hombres.
Se colocará un cristal de modo que se mantenga firme, y teniendo la vista fija sobre él, se dibujará un árbol siguiendo los contornos que señala el primer árbol luego se irá apartando el cristal hasta que el árbol natural quede al lado del dibujado: á éste se le dará el colorido correspondiente, siguiendo siempre lo que ofrece el natural, de modo que cerrando el un ojo parezca que ambos árboles están pintados, y á una misma distancia. Hágase lo mismo con el segundo árbol, bajo estos mismos principios, y También con el tercero de cien en cien brazas; y esto servirá de mucho auxilio y dirección al Pintor poniéndolo en práctica siempre que le ocurra, para que quede la obra con división sensible en sus términos. Según ésta regla hallo que el segundo árbol

disminuye respecto al primero de la altura de éste, estando ambos á la distancia de veinte brazas.

CLXV. De la Perspectiva aérea.

Hay otra Perspectiva que se llama aérea, pues por la variedad del aire se pueden conocer las diversas distancias de varios edificios, terminados en su principio por una sola línea; como por ejemplo: cuando se ven muchos edificios á la otra parte de un muro, de modo que todos se manifiestan sobre la extremidad de éste de una misma magnitud, y se quiere representarlos en una pintura con distancia de uno á otro. El aire se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de éste modo las cosas que se ven en el último término, como son las montañas, respecto á la gran cantidad de aire que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, cuando el sol está aún en el Oriente. Esto supuesto, se debe pintar el primer edificio con su tinta particular y propia sobre el muro; el que esté más remoto debe ir menos perfilado y algo azulado; el que haya de verse más allá se hará con más azul, y al que deba estar cinco veces más apartado, se le dará una tinta cinco veces más azul; y de ésta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma línea parecerán de igual tamaño, y se conocerá distintamente cual está más distante, y cual es mayor.

CLXVI. De varios accidentes y movimientos del hombre; y de la proporción de sus miembros.

Las medidas del hombre en cada uno de sus miembros varían mucho, ya plegándose estos más ó menos, ó de diferentes maneras, y ya disminuyendo ó creciendo más ó menos de una parte, según crecen ó disminuyen del lado opuesto.

CLXVII. De las mutaciones que padecen las medidas del hombre desde que nace hasta que acaba de crecer.

El hombre cuando niño tiene la anchura de la espalda igual á la longitud del rostro , y á la del hombro al codo, doblado el brazo: igual á ésta es la distancia desde el pulgar al codo, y la que hay desde el pubis á la rótula ó choquezuela, y desde ésta. á la articulación del pie. Pero cuando ya ha llegado á la perfecta estatura, todas estas distancias doblan su longitud excepto el rostro, el cual junto con lo demás de la cabeza no padece tanta alteración: en cuya suposición el hombre cuando ha acabado de crecer, si es bien proporcionado, tendrá en su altura diez longitudes de su rostro, la anchura de su espalda será de dos de estas longitudes, y lo mismo todas las demás partes mencionadas. Lo demás se dirá en la medida universal del hombre.

CLXVIII. Los niños tienen las coyunturas al contrario que los adultos, respecto de la grosura.

Los niños tienen todas las coyunturas muy sutiles, y espacio que hay entre una y otra carnoso: esto consiste en que la cútis que cubre la coyuntura está sola, sin ligamento alguno de los que cubren y ligan á un mismo tiempo el hueso; y la pingüedo ó gordura se halla entre una y otra articulación, inclusa en medio del hueso y de la cútis: pero como el hueso es mucho más grueso en la articulación que en lo restante, al paso que va creciendo el hombre, va dejando aquella superfluidad que había entre la piel y el hueso, y por consiguiente aquella se une más á éste, y quedan más delgados los miembros. Pero en las articulaciones como no hay más que el cartílago y los nervios, no pueden desecarse ni menos disminuirse. Por lo cual los niños tienen las coyunturas sutiles y los miembros gruesos, como se ve en las articulaciones de los dedos y brazos, y la espalda sutil y cóncava: al contrario el adulto, que tiene las articulaciones gruesas en las piernas

y brazos, y donde los niños tienen elevación, él disminuye (10).

CLXIX. De la diferencia de proporción que hay entre el hombre y el niño.
Entre los hombres y los niños hay gran diferencia en cuanto á la distancia desde una coyuntura á otra, pues el hombre desde la articulación del hombro hasta el codo, desde éste al extremo del dedo pulgar, y desde el un hombro al otro tiene la longitud de dos cabezas, y el niño solo una; porque la naturaleza compone la habitación del entendimiento antes que la de los espíritus vitales.

CLXX. De las articulaciones de los dedos.
Los dedos de la mano tienen sus coyunturas gruesas por todas partes cuando se doblan, y cuanto más doblados estén, más se engruesan estas; y al contrario, conforme se van extendiendo, se disminuye el grueso de las articulaciones: Lo mismo sucede en los dedos del pie, y admiten más ó menos variación según lo carnosos que sean.

CLXXI. De la articulación del hombro y su incremento.
La articulación del hombro y de los otros miembros que se doblan se demostrará en el tratado de la Anatomía, en donde se dará la razón y causa de los movimientos de todas las partes que componen el hombre (11).

CLXXII. De los hombros.
Los movimientos simples y principales que hace el hombro son cuando el brazo correspondiente se levanta, se baja ó se echa atrás. Pudiérase decir con razón que estos movimientos eran infinitos; porque poniendo á un hombre con la espalda arrimada á la pared, y señalando en ella con el brazo un circulo, entonces hará todos los movimientos de que es capaz el hombro y siendo toda cantidad continua divisible hasta el infinito; como el circulo es cantidad continua, y está producido por el movimiento del brazo, éste movimiento no produciría cantidad contínua, si no condujese á la línea la misma continuación. Luego habiendo caminado por todas las partes del círculo el movimiento del brazo, y siendo aquel divisible hasta el infinito, serán También infinitos los movimientos y variedades del hombro.

CLXXIII. De las medidas universales del cuerpo.
Las medidas universales del cuerpo se han de tomar por lo largo, no por lo grueso; porque la cosa más maravillosa y laudable de las obras de la naturaleza consiste en que jamás se parece exactamente una persona á otra. Por tanto el Pintor, que es imitador de la naturaleza, debe observar y mirar la variedad de contornos y lineamentos. Está bien que huya de lo monstruoso, como la excesiva longitud de una pierna, lo corto de un cuerpo, lo encogido del pecho ó lo largo de un brazo; pero notando la distancia de las articulaciones y los gruesos, que es en donde más varía la naturaleza, logrará imitar también su variedad.

CLXXIV. De la medida del cuerpo humano, y dobleces de los miembros.
La necesidad le obliga al Pintor á que tenga noticia de los huesos que forman la estructura humana, principalmente de la carne que los cubre, y de las articulaciones que se dilatan ó contraen en sus movimientos; por cuya razón, midiendo el brazo extendido, da diferente proporción de la que se encuentra estando doblado. El brazo crece y disminuye entre su total extensión y encogimiento la octava parte de su longitud. Este incremento y contracción del brazo proviene del hueso que sale fuera de la articulación

del codo, el, cual como se ve en la figura C A B, hace largo desde la espaldilla ú hombro hasta el codo, cuando el ángulo de éste es menos que recto, y tanto más se aumenta ésta longitud, cuanto más disminuye el ángulo; y al contrario, se va contrayendo, conforme se abre. Lámina 2.

CLXXV. De la proporción respectiva de los miembros.
Todas las partes de cualquier animal deben ser correspondientes al todo: de modo que el que en sí es corto y grueso, debe tener todos los miembros cortos y gruesos; y el que sea largo y delgado, debe tenerlos por consiguiente largos y delgados; como también el que sea un medio entre estos dos extremos, habrá de conservar la misma medianía. Lo mismo se debe entender de las plantas, cuando no estén estropeadas por el hombre ó por el viento; porque de otro modo era juntar la juventud con la vejez, con lo cual quedaba viciada la proporción natural.

CLXXVI. De la articulación de la mano con el brazo.
La articulación de la mano con el brazo disminuye un poco su grueso al cerrar el puño, y se engruesa cuando se abre aquella: lo contrario sucede al antebrazo en toda su extensión; y esto proviene de que al abrir la mano se extienden los músculos domésticos, y adelgazan el antebrazo; y al cerrar el puño, se hinchan y engruesan los domésticos y silvestres; pero estos solo se apartan del hueso, porque los tira la acción de doblar la mano (12).

CLXXVII. De la articulación del pie su aumento y disminución.
La disminución y aumento de la articulación del pie resulta en la parte llamada tarso ó empeine, la cual se engruesa cuando se forma ángulo agudo con el pie y la pierna; y se adelgaza conforme se va abriendo. Véase O P. Lámina 2.

CLXXVIII. De los miembros que disminuyen al doblarse, y crecen al extenderse.
Entre los miembros que tienen articulación para doblarse solo la rodilla es la que se disminuye al doblarse, y se engruesa al extenderse.

CLXXIX. De los miembros que engruesan en la articulación al doblarse.
Todos los miembros del hombre engruesan al doblarse en su articulación, excepto la rodilla.

CLXXX. De los miembros del desnudo.
Los miembros de un hombre desnudo fatigado en diversas acciones, deben descubrir los músculos de aquel lado por donde estos dan movimiento al miembro que está en acción y los demás deben representarse más ó menos señalados, según la más ó menos violenta acción en que estén.

CLXXXI. Del movimiento potente de los miembros del hombre.
Aquél brazo tendrá más poderoso y largo movimiento que estando apartado de su sitio natural, experimente mayor adherencia ó fuerza de los otros miembros por retraerle al parage hácia donde desea moverse. Como la figura A que mueve el brazo con el dardo E, y lo arroja á sitio contrario, moviéndose con todo el cuerpo hácia B. Lámina 3.

CLXXXII. Del movimiento del hombre.
La parte principal y sublime del arte es la investigación de las cosas que componen cualquiera otra; y la segunda, que trata de los movimientos, estriba en que tengan

conexión con sus operaciones: estas se deben hacer con prontitud, según la naturaleza de quien las ejecuta, ya solícito, ó ya tardío y perezoso; y la prontitud en la ferocidad ha de ser correspondiente en todo á la cualidad que debe tener quien la ejecuta. Por ejemplo: cuando se ha de representar un hombre arrojando un dardo, una piedra ó cosa semejante, debe manifestar la figura la total disposición que tiene para tal acción, como se ve en estas figuras, diversas entre sí, respecto á su acción y potencia. La primera A representa la fuerza ó potencia; la segunda B el movimiento: pero la B arrojará á más distancia lo que tire que la A; porque aunque ambas demuestran que quieren arrojar el peso que tienen hácia una misma parte, la B, teniendo vueltos los pies hácia dicho parage, cuando, torciendo el cuerpo, se mueve á la parte opuesta a aquella hácia donde dispone su fuerza y potencia, vuelve luego con velocidad y comodidad al mismo puesto. y desde allí arroja de la mano el peso que tiene. Y en el mismo caso la figura A, como tiene las puntas de los pies hácia parage contrario á aquel á donde va á arrojar el peso, se vuelve á él con grande incomodidad, y por consiguiente el efecto es muy débil, y el movimiento participa de su causa; porque la disposición de la fuerza en todo movimiento debe ser torciendo el cuerpo con violencia y volviéndolo al sitio natural con comodidad, para que de éste modo tenga la operación buen efecto. Porque la ballesta que no tiene disposición violenta, el movimiento de la flecha que arroje será breve ó ninguno; pues donde no se deshace la violencia, no hay movimiento, y donde no hay violencia, mal puede destruirse y así el arco que no tiene violencia, no puede producir movimiento, á menos que no la adquiera, y para adquirirla tendrá variación. Sentado esto, el hombre que no se tuerce y vuelve, no puede adquirir potencia; y así cuando la figura A haya arrojado el dardo, advertirá que su tiro ha sido corto y flojo para el punto hácia donde le dirigía, y que la fuerza que hizo solo aprovechaba para un sitio contrario.
Lámina 3.

CLXXXIII. De las actitudes y movimientos, y sus miembros.

En una misma figura no se deben repetir unos mismos movimientos, ya en sus miembros, ya en sus manos ó dedos; ni tampoco en una misma historia se deben duplicar las actitudes de las figuras. Y si la historia fuese demasiadamente grande, como una batalla, en cuyo caso solo hay tres modos de herir, que son estocada, tajo y revés; entonces es forzoso poner cuidado en que todos los tajos se representen en varios puntos de vista, como por la espalda, por el costado ó por delante; y lo mismo en los otros dos modos, y en todas las demás actitudes que participen de una de estas. En las batallas tienen mucha viveza y artificio los movimientos compuestos, como cuando una misma figura se ve con las piernas hácia adelante, y el cuerpo de perfil. Pero de esto se hablará en otro lugar.

CLXXXIV. De las articulaciones de los miembros.

En las articulaciones de los miembros y variedad de sus dobleces es de advertir que cuando por un lado crece la carne, falta por el otro; lo cual se puede notar en el cuello de los animales, cuyo movimiento es de tres modos diferentes: dos de ellos simples, y uno compuesto que participa de ambos. El uno de los movimientos simples, es cuando se une á la espalda, ó cuando baja ó sube la cabeza. El segundo es cuando se vuelve hácia la derecha ó izquierda, sin encorvarse, antes bien manteniéndole derecho, y la cabeza vuelta a un lado de la espalda. El tercer movimiento que es compuesto, se advierte cuando el cuello se vuelve y se tuerce á un mismo tiempo, como cuando la oreja se inclina sobre un hombro, dirigiendo el rostro hácia la misma parte ó á la otra, encaminando la vista al Cielo.

CLXXXV. De la proporción de los miembros humanos

Mídase el Pintor á si mismo la proporción de sus miembros, y note el defecto que tenga, para tener cuidado de no cometer el mismo error en las figuras que componga por sí: porque suele ser vicio común en algunos gustar de hacer las cosas á su semejanza.

CLXXXVI. De los movimientos de los miembros.

Todos los miembros del hombre deben ejercer aquel oficio para que fueron destinados; esto es, que en los muertos ó dormidos no debe representarse ningún miembro con viveza ni despejo. Así, pues, el pie se hará siempre extendido, como que recibe en sí todo el peso del hombre, y nunca con los dedos separados, sino cuando se apoye sobre el talón.

CLXXXVII. De los movimientos de las partes del rostro.

Los movimientos de las partes del rostro, causados por los accidentes mentales, son muchos: los principales son la risa, el llanto, el gritar, el cantar, ya sea con voz grave ó delgada, la admiración, la ira, la alegría, la melancolía, el espanto, el dolor, y otros semejantes; de todos los cuales se hará mención, pero primero de la risa y llanto, porque se semejan mucho en la configuración de la boca y mejillas, como también en lo cerrado de los ojos; y solo se diferencian en las cejas y su intervalo. Todo esto se dirá en su lugar, y También la variedad que recibe el semblante, las manos, y toda la persona por algunos accidentes, cuya noticia es muy necesaria al Pintor, pues si no, pintará verdaderamente dos veces muertas las figuras. Y vuelvo á advertir que los movimientos no han de ser tan desmesurados y extremados, que la paz parezca batalla ó junta de embriagados: y sobre todo los circunstantes al caso de la historia que se pinte, es menester que estén en acto de admiración, de reverencia, de dolor, de sospecha, de temor ó de gozo, según lo requieran las circunstancias con que haya hecho aquel concurso de figuras; y También se procurará no poner una historia sobre otra en una misma parte con diversos orizontes, de modo que parezca una tienda de géneros con sus navetas y cajones cuadrados.

CLXXXVIII. Diferencias de los rostros.

Las partes que constituyen la mediación ó cañón de la nariz son de ocho modos diferentes: 1º son igualmente rectas, igualmente cóncavas, ó igualmente convexas: 2º desigualmente rectas, cóncavas, ó convexas: 3.º ó rectas en la parte superior, y cóncavas en la inferior: 4º ó en la parte inferior convexas, y cóncavas en la superior: 5º cóncavas en la parte superior, y en la inferior rectas: 6.º ó en la parte inferior cóncavas, y convexas en la superior: 7.º ó arriba convexas, y debajo rectas : 8.º ó arriba convexas, y debajo cóncavas.

La unión de la nariz con el entrecejo es de dos maneras: ó cóncava ó recta. La frente varía de tres modos: llana, cóncava ó llena. La llana puede ser convexa en la parte superior ó en la inferior, ó en ambas, y también llana generalmente.

CLXXXIX. Modo de conservar en la memoria y dibujar el perfil de un rostro, habiéndole visto solo una vez.

En éste caso es menester encomendar á la memoria la diferencia de cuatro miembros diversos, como son la nariz, boca, barba y frente. En cuanto á la nariz puede ser de tres suertes: recta, cóncava ó convexa. Entre las rectas hay cuatro clases: largas, cortas, con el pico alto, ó con el pico bajo. La nariz cóncava puede ser de tres géneros, pues unas tienen la concavidad en la parte superior, otras en la medía, y otras en la inferior. La nariz convexa puede También ser de otros tres géneros: ó en el medio, ó arriba ó abajo.

La parte que divide las dos ventanas de la nariz (llamada columna) puede igualmente ser recta, cóncava ó convexa.

CXC. Modo de conservar en la memoria la forma ó fisonomía de un semblante.
Para conservar con facilidad en la imaginación la forma de un rostro, es preciso ante todas cosas tener en la memoria multitud de formas de boca, ojos, nariz, barba, garganta, cuello y hombros, tomadas de varias cabezas. La nariz mirada de perfil puede ser de diez maneras diferentes derecha, curva, cóncava, con el caballete en la parte superior ó en la inferior, aguileña, roma, redonda ó aguda. Mirada de frente se divide en once clases diferentes: igual, gruesa en el medio ó sutil, gruesa en la punta y sutil en un principio, delgada en la punta y gruesa en el principio, las ventanas anchas ó estrechas, altas ó bajas, muy descubiertas ó muy cerradas por la punta; y de éste modo se hallarán otras varias diferencias en las demás partes, las cuales debe el Pintor copiar del natural, y conservarlas en la mente. También se puede, en caso de tener que hacer un retrato de memoria, llevar consigo una libretilla en donde estén dibujadas todas estas facciones, y después de haber mirado el rostro que se ha de retratar, se pasa la vista por la libreta para ver qué nariz ó qué boca de las apuntadas se la semeja; y poniendo una señal, se hace luego el retrato en casa.

CXCI. De la belleza de un rostro.
No se pinten jamás músculos definidos crudamente; antes al contrario, deshánganse insensible y suavemente los claros agradables con sombras dulces; y de éste modo resultará la gracia y la belleza.

CXCII. De la actitud.
La hoyuela de la garganta viene á caer sobre el pie, y echando adelante un brazo, sale de la línea del pie: si se pone detrás la una pierna, se avanza la hoyuela; y de éste modo en cualquiera actitud muda de puesto.

CXCIII. Del movimiento de los miembros que debe tener la mayor propiedad.
La figura cuyos movimientos no son acomodados á los accidentes que representa su imaginación en su semblante, dará a entender que sus miembros no van acordes con su discurso, y que vale muy poco el juicio de su artífice. Por esto toda figura debe representar con la mayor expresión y eficacia que el movimiento, en que está pintada, no puede significar ninguna otra cosa más de aquel fin con que se hizo.

CXCIV. De los miembros del desnudo.
Los miembros de una figura desnuda se han de expresar más ó menos, en cuanto á la musculación, según la mayor ó menor fatiga que ejecuten; y solo se deben descubrir aquellos miembros que trabajan más en el movimiento ó acto que se representa, y el que tiene mayor acción se manifestará con más fuerza, quedando más suave y mórbido el que no trabaja.

CXCV. Del movimiento del hombre y demás animales cuando corren.
Cuando el hombre se mueve, ya sea con velocidad ó lentamente, la parte que está sobre la pierna que va sosteniendo el cuerpo, será más baja que la otra.

CXCVI. En qué caso está más alta la una espaldilla que la otra en las acciones del hombre.

Cuanto más tardo sea el movimiento del hombre ó animal, tanto más se levantará alternativamente la una espaldilla; y mucho menos, cuanto más veloz sea el movimiento. Esto se prueba por la proposición 9ª del movimiento local que dice: todo grave pesa por la línea de su movimiento: por lo cual moviéndose el todo de un cuerpo hácia algún parage, la parte unida á él sigue la brevísima línea del movimiento de su todo, sin comunicar peso alguno á las partes laterales de él.

CXCVII. Objeción al antecedente.
Dirán acaso en cuanto á lo primero, que no es necesario que el hombre, que está á pie firme ó que anda con lentitud, use continuamente la dicha equiponderación de los miembros sobre el centro de gravedad que sostiene el peso del todo; porque muchas veces no observa el hombre tal regla, antes bien hace todo lo contrario: pues en varias ocasiones se dobla lateralmente, afirmándose sobre un pie solo; otras descarga parte del peso total sobre la pierna que no está derecha, sino doblada la rodilla, como demuestran las figuras B C. Pero á esto se responde que lo que no hace la espaldilla en la figura B, lo hace la cadera, como se demostró en su lugar. Lámina 4.

CXCVIII. La extensión del brazo muda al todo del hombre de su primer peso.
El brazo extendido hace que recaiga todo el peso de la persona sobre el pie que la sustenta, como se ve en los Volatines, cuando andan en la maroma con los brazos abiertos, sin más contrapeso.

CIC. El hombre y algunos otros animales que se mueven con lentitud tienen el centro de gravedad cercana al centro de su sustentáculo.
Todo animal que sea de tardo movimiento tendrá el centro de las piernas, que son su sustentáculo, próximo al perpendículo del centro de gravedad; y al contrario, en siendo de movimiento veloz, tendrá más remoto el centro del sustentáculo del de gravedad.

CC. Del hombre que lleva un peso sobre la espalda.
Siempre queda más elevado el hombro en que estriba el peso en cualquier hombre, que el que va libre, como se puede ver en la figura, por la cual pasa la línea central de todo el peso del hombre, y del peso que lleva: y éste peso compuesto, si no fuese dividido igualmente sobre el centro de la pierna en que estriba, se iría abajo necesariamente; pero la necesidad providencia el que se eche á un lado tanta cantidad del peso del hombre, como hay de peso accidental en el opuesto. Esto no se puede hacer, á menos que el hombre no se doble y se baje de aquel lado en que no tiene tanta carga de tal manera que llegue á participar también del peso que lleva el otro: y de éste modo se ha de elevar precisamente el hombro que va cargado, y se ha de bajar el libre; cuyo medio es el que ha encontrado en éste caso la artificiosa necesidad. Lámina 5.

CCI. Del peso natural del hombre sobre sus píes
Siempre que el hombre se mantenga en solo un pie, quedará el total de su peso dividido en partes iguales sobre el centro de gravedad que le sostiene. Lámina 5.

CCII. Del hombre andando.
Conforme va andando el hombre, pone su centro de gravedad en el de la pierna que planta en el suelo. Lámina 6

CCIII De la balanza que hace el peso de cualquier animal inmóvil sobre sus piernas.

La privación de movimiento de cualquier animal plantado en tierra nace de la igualdad que entonces tienen los pesos opuestos, mantenidos sobre ellos mismos. Lámina 1.

CCIV. De los dobleces del cuerpo humano.
Al doblarse el hombre por un lado, tanto disminuye por él, como crece por el opuesto: de modo que llega á ser la disminución subdupla de la extensión de la otra parte. Pero de esto se tratará particularmente.
CCV. Sobre lo mismo.
Cuanto más se extienda el un lado de un miembro de los que pueden doblarse, tanto más se disminuirá el opuesto. La línea central extrínseca de los lados que no se doblan en los miembros capaces de doblez, nunca disminuye ni crece en su longitud.
CCVI. De la equ¡ponderación.
Siempre que una figura sostenga algún peso, saliéndose de la línea central de su cuantidad, es preciso que ponga á la parte opuesta tanto peso accidental ó natural, que baste á contrapesarlo, ó haga balanza al lado de la línea central que sale del centro del pie en que estriba, y pasa por medio del peso que insiste en dicho pie. Se ve muy frecuentemente á un hombre tomar un peso en un brazo, y levantar el otro ó apartarlo del cuerpo; y si esto no basta para contrabalancear, añade á la misma parte más peso natural doblándose, hasta que es suficiente para resistir al que ha tomado. También se advierte, cuando va á caerse un hombre de un lado, que echa fuera el brazo opuesto inmediatamente.

CCVII. Del movimiento humano.
Cuando se vaya á pintar una figura moviendo un peso cualquiera, debe considerarse que todos los movimientos se han de hacer por líneas diversas; esto es de abajo arriba con movimiento simple, como cuando un hombre se baja para recibir en sí un peso, que va á levantarlo alzándose; ó cuando quiere arrastrar alguna cosa hácia atrás, ó arrojarla hácia delante, ó tirar de una cuerda que pasa por una polea ó carrucha. Adviértase que el peso del hombre en éste caso tira tanto, como se aparta el centro de su gravedad del de su apoyo; á lo que se añade la fuerza que hacen las piernas y el espinazo cuando se enderezan.

CCVIII. Del movimiento causado por la destrucción de la balanza.
El movimiento causado por la destrucción de la balanza es el de la desigualdad; porque ninguna cosa puede moverse por sí, como no salga de su balanza; y tanto mayor es su velocidad, cuanto más se aparta y se sale de aquella.

CCIX. De la balanza de las figuras.
Si la figura planta sobre un pie solo, el hombro del lado que insiste debe estar más bajo que el otro, y la hoyuela de la garganta debe venir á caer sobre el centro del pie en que estriba. Esto mismo se ha de verificar en todos los lados por donde se vea la figura, estando con los brazos no muy apartados del cuerpo y sin peso alguno sobre la espalda ó en la mano, ni teniendo la pierna que no planta puesta muy atrás ó muy adelante. Lámina 7.

CCX. De la gracia de los miembros.
Los miembros de un cuerpo deben acomodarse con gracia al propósito del efecto que se quiere haga la figura; pues queriendo que esta muestre bizarría, se deben representar los miembros gallardos y extendidos, sin decidir mucho los músculos, y aun aquella demostración que se haga de ellos debe ser muy suave, de modo que se conozca poco,

con sombras claras; y se tendrá cuidado de que ningún miembro (especialmente los brazos) quede en línea recta con el que tiene junto á sí. Y si por la posición de la figura viene á quedar la cadera derecha más alta que la izquierda, la articulación del hombro correspondiente caerá en línea perpendicular sobre la parte más elevada de dicha cadera, quedando el hombro derecho más bajo que el izquierdo, y la hoyuela de la garganta siempre perpendicular al medio de la articulación del pie que planta. La otra pierna que no sostiene, se hará con la rodilla algo más baja que la derecha, y no separadas.
Las actitudes de la cabeza y brazos son infinitas, por lo que no me detendré en dar regla alguna para esto: solo diré que deben ser siempre naturales y agraciadas, de modo que no parezcan leños en vez de brazos.

CCXI. De la comodidad de los miembros.
En cuanto á la comodidad de los miembros se ha de tener presente que cuando se haya de representar una figura que va á volverse hácia atrás ó á un lado por algún accidente, no se ha de dar movimiento á los pies y demás miembros hácia aquella parte adonde tiene vuelta la cabeza, sino que se ha de procurar dividir toda aquella vuelta en cuatro coyunturas, que son la del pie, la de la rodilla, la de la cadera y la del cuello: de modo que si planta la figura sobre la pierna derecha, se hará que doble la rodilla izquierda hácia dentro, quedando algo levantado el pie por afuera; la espaldilla de dicho lado izquierdo estará más baja que la derecha; la nuca vendrá á caer perpendicularmente sobre el tobillo exterior del pie siniestro, y lo mismo la correspondiente espaldilla con el pie derecho. Siempre se ha de tener cuidado que las figuras no han de dirigir hácia un lado cabeza y pecho; pues como la naturaleza nos ha dado el cuello para nuestra mayor comodidad, lo podemos volver fácilmente á todos lados, cuando queremos mirar á varias partes, y del mismo modo casi obedecen las demás coyunturas. Si la figura ha de estar sentada con los brazos ocupados en alguna acción al través, procúrese hacer que el pecho vuelva hácia la cadera.

CCXII. De la figura aislada.
La figura que esté aislada debe igualmente no tener dos miembros en una misma posición: por ejemplo, si se finge que va corriendo, no se le han de poner ambas manos hácia delante, sino trocadas, pues de otro modo no podría correr; y si el pie derecho está delante, pues no se puede correr bien sino en esta actitud. Si hay que representar alguna otra figura que va siguiendo á la primera, la una pierna la adelantará bastante, y la otra quedará debajo de la cabeza, y los brazos también con movimiento trocado: todo lo cual se tratará más difusamente en el libro de los movimientos. (13)

CCXIII. Cuál es lo más importante en una figura.
Entre las cosas más principales que se requieren en una figura de cualquier animal, la más importante es colocar la cabeza bien sobre los hombros, el tronco sobre las caderas, y los hombros y caderas sobre los pies.

CCXIV. De la balanza que debe tener todo peso alrededor del centro de gravedad de cualquier cuerpo.
Toda figura que se mantiene firme sobre sus pies tendrá igualdad de peso alrededor del centro de su apoyo. De manera que si la figura, plantada sobre sus pies sin movimiento, saca un brazo al frente del pecho, debe echar igual peso natural atrás, cuanto es el peso natural y accidental que echa adelante: y lo mismo se entenderá de cualquier parte que se separe considerablemente de su todo.

CCXV. De las figuras que han de manejar y llevar algún peso.
Nunca se representará una figura elevando ó cargando algún peso, sin que ella misma saque de su cuerpo otro tanto peso hácia la parte opuesta.

CCXVI. De las actitudes de las figuras.
La actitud de las figuras se ha de poner con tal disposición de miembros, que ella misma dé á entender la intención de su ánimo.

CCXVII. Variedad de las actitudes.
En los hombres se ponen las actitudes con respecto á su edad ó dignidad, y se varían según lo requiere el sexo.

CCXVIII. De las actitudes en general.
El pintor debe observar con cuidado las actitudes naturales de los hombres producidas inmediatamente de cualquier accidente, y procurarlas tener bien presentes en la memoria; y no exponerse á verse obligado á poner á una persona en acto de llorar sin que tenga causa para ello, y copiar aquel afecto: porque en tal caso, como allí es sin motivo el llanto, no tendrá ni prontitud ni naturalidad. Por esto es muy conducente observar estas cosas cuando suceden naturalmente, y luego haciendo que otro lo finja, cuando sea menester, se toma de él lo que viene al caso, y se copia.

CCXIX. De las acciones de los circunstantes que están mirando un acaecimiento.
Todos los circunstantes de cualquier pasage digno de atención están con diversos actos de admiración considerándolo, como cuando la Justicia ejecuta un castigo en algunos malhechores. Y si el caso es de devoción, entonces los presentes están atendiéndolo con semblante devoto en varias maneras, comos si se representase el santo Sacrificio de la Misa á la elevación de la Hostia y otros semejantes. Si el caso es festivo y jocoso ó lastimoso, entonces no es preciso que los circunstantes tengan la vista dirigida hácia él, sino que deben estar con varios movimientos, condoliéndose ó alegrándose varios de ellos entre sí. Si la cosa es de espanto, se representará en los rostros de los que huyen grande expresión de asombro ó temor, con variedad de movimientos, según se advertirá cuando se trate de ello en su libro respectivo.

CCXX. Cualidad del desnudo.
Nunca se debe pintar una figura delgada y con los músculos muy relevados; porque las personas flacas nunca tienen mucha carne sobre los huesos, antes bien por falta de ella son delgados; y en donde no hay carne, mal pueden ser gruesos los músculos.

CCXXI. Los músculos son cortos y gruesos.
Los hombres que naturalmente son musculosos tienen los huesos muy gruesos, y su proporción por lo regular es corta, con poca gordura; porque como crecen mucho los músculos, se oprimen mutuamente, y no queda lugar para la gordura que suele haber entre ellos. De este modo los músculos, comprimidos asi unos con otros, y no pudiéndose dilatar, engruesan mucho especialmente hácia el medio.

CCXXII. Los hombres gruesos tienen los músculos delgados.
Aunque los hombres muy gruesos suelen ser por lo regular poco altos, como sucede también á los musculosos, sus músculos no obstante son sutiles y delgados: pero entre los tegumentos de su cuerpo se halla mucha grosura esponjosa y vana, ó llena de aire;

por lo cual las personas de esta naturaleza se sostienen con más facilidad sobre el agua que los musculosos, los cuales tienen mucho menos aire en su cútis.

CCXXIII. Cuáles son los músculos que se ocultan en los movimientos del hombre.
Al levantar y bajar el brazo se oculta la tetilla y se hincha: lo mismo sucede á los vacíos ó ijadas, al doblar el cuerpo hácia atrás ó hácia adelante. Los hombros ó espaldillas, las caderas y el cuello varía mucho más que las demás articulaciones; porque sus movimientos son mucho más variables. De esto se tratará particularmente en otro libro.

CCXXIV. De los músculos.
Los miembros de un jóven no se deben representar con los músculos muy señalados; porque esto es señal de una fortaleza propia de la edad madura, y que no se halla en los jóvenes. Se Señalarán, pues, los sentimientos de los músculos más ó menos suavemente, según lo mucho ó poco que trabajen, teniendo cuidado de que los músculos que están en acción han de estar más hinchados y elevados que los que descansan: y las líneas centrales intrínsecas de los miembros que se doblan nunca tienen su natural longitud.

CCXXV. La figura pintada con demasiada evidencia de todos sus músculos ha de estar sin movimiento.
Cuando se pinte un desnudo, señalados sobradamente todos sus músculos, es forzoso que se le represente sin movimiento alguno: porque de ningún modo puede moverse un hombre á menos que la una parte de sus músculos no se afloje, y la otra opuesta tire. Los que aflojan quedan ocultos, y los que tiran se hinchan y se descubren enteramente.

CCXXVI. Nunca se debe afectar demasiado la musculación en el desnudo.
Las figuras desnudas no deben estar sobradamente anatomizadas, porque quedan sin gracia ninguna. Los músculos solo se señalarán en aquella parte del miembro que ejecuta la acción. El músculo se manifiesta por lo común en todas sus partes mediante la operación que ejecuta, de modo que antes de ella no se dejaba ver.

CCXXVII. De la distancia y contracción de los músculos.
El músculo que tiene la parte posterior del muslo es el que más se dilata y contrae respecto de los demás músculos del cuerpo humano. El segundo es el que forma la nalga. El tercero el del espinazo. El cuarto el de la garganta. El quinto el de la espaldilla. El sexto el del estómago, que nace bajo el hueso esternón, y termina en el empeine, como se dirá más adelante (14)

CCXXVIII. En qué parte del hombre se encuentra un tendón sin músculo.
En la parte llamada muñeca ó carpo, á cosa de cuatro dedos de distancia hácia el brazo, se encuentra un tendón que es el más largo de los que tiene el hombre, el cual está sin músculo, y nace en el medio de uno de los cóndilos del radio ó hueso del antebrazo, y termina en el otro. Su figura es cuadrada, su anchura casi de tres dedos, y su grueso cosa de medio. Solo sirve de tener unidos los dichos cóndilos para que no se separen (15)

CCXXIX. De los ocho huesecillos que se encuentran en medio de los tendones en varias coyunturas.
En las articulaciones del hombre nacen algunos huesecillos, los cuales están en medio del tendón que la sirve de ligamento; como es la rótula ó choquezuela, y los que se hallan en la articulación de la espaldilla y en la del pie, los cuales en todo son ocho, en esta forma: uno en cada espaldilla, otro en cada rodilla, y dos en cada pie, bajo la

primera articulación del dedo gordo hácia el talón ó calcáneo; y todos ellos se hacen durísimos en la vejez (16)

CCXXX. Del músculo que hay entre el hueso esternón y el empeine.
Nace un músculo en el hueso esternón y termina en el empeine, el que tiene tres acciones, porque su longitud se divide por tres tendones. Primero está la parte superior del músculo, y luego sigue un tendón tan ancho como él: después está la parte media algo más abajo, á la cual se une el segundo tendón, y finalmente acaba con la parte inferior y su tendón correspondiente, el cual está unido al hueso pubis ó del empeine. Estas tres partes de músculo con sus tres tendones las ha criado la naturaleza, atendiendo al fuerte movimiento que hace el hombre al doblar el cuerpo y enderezarlo con la ayuda de este músculo, el cual si solo fuese de una pieza, se variaría mucho al tiempo de encogerse y dilatarse, cuando el hombre se dobla y endereza; y es mucho más bello que haya poca variedad en la acción de este músculo, pues si tiene que dilatarse el espacio de nueve dedos, y encogerse luego otros tantos, á cada parte le tocan solo tres dedos, y por consiguiente varían poco en su figura, y casi nada alteran la belleza del hombre (17)

CCXXXI. Del último esfuerzo que puede hacer el hombre para mirarse por la espalda.
El último esfuerzo que el hombre puede hacer con su cuerpo es para verse los talones, quedando siempre el pecho al frente. Esto no se puede hacer sin mucha dificultad, y se han de doblar las rodillas y bajar los hombros. La causa de esta posición se demostrará en la Anatomía, igualmente que los músculos que se ponen en movimiento, tanto al principio, como al fin. Lámina 8

CCXXXII. Hasta donde pueden juntarse los brazos por detrás.
Puestos los brazos á la espalda, nunca podrán juntarse los codos más de lo que alcancen las puntas de los dedos de la mano del otro brazo; esto es, que la mayor proximidad que pueden tener los codos por detrás será igual al espacio que hay desde el codo á la extremidad de los dedos, y en este caso forman los brazos un cuadrado perfecto. Y lo más que se pueden atravesar por delante es hasta que el codo venga á dar en medio del pecho, en cuya actitud forman los hombros con él un triángulo equilátero.

CCXXXIII. De la actitud que toma el hombre cuando quiere herir con mucha fuerza.
Cuando el hombre se dispone á hacer un movimiento con gran fuerza, se dobla y tuerce cuanto puede hácia la parte contraria de aquella en donde quiere descargar el golpe, en cuya actitud se dispone para la mayor fuerza que le sea posible, la cual dirige el golpe, y queda impresa en la parte á que se dirigía, con el movimiento compuesto. lámina 9

CCXXXIV. De la fuerza compuesta del hombre, y primeramente de la de los brazos.
Los músculos que mueven el antebrazo para su extensión y retracción, nacen hácia el medio del olecranon, que es la punta del codo, uno detrás de otro. Delante está el que dobla el brazo, y detrás el que lo alarga (18).
Que el hombre tenga más fuerza para atraer á sí una cosa que para arrojarla, se prueba por la proposición 9ª de ponderibus, que dice: entre los pesos de igual potencia, el que esté más remoto del centro de la balanza parecerá que tiene más. De lo que se sigue, que siendo N B y N C músculos de igual potencia entre sí, el de delante N C es más poderoso que el de atrás N B, porque aquel está en la parte C del brazo, que se halla más apartada del centro del codo A, que la parte B que está al otro lado; con lo cual queda probado. Pero esta es fuerza simple, no compuesta como la de que vamos á tratar.

Fuerza compuesta se dice cuando los brazos hacen alguna acción, y se añade una segunda potencia del peso de la persona ó de las piernas, como sucede al tiempo de atraer alguna cosa ó de empujarla; en cuyo caso además de la potencia de los brazos se añade el peso de la persona, la fuerza de la espalda y la de las piernas, que consiste en el extenderlas; como si dos brazos agarrados á una columna, el uno la atrajese, y el otro la impeliese. Lámina 10.

CCXXXV. En qué tenga el hombre mayor fuerza, si en atraer ó en impeler.
El hombre tiene mucha más fuerza para atraer que para impeler; porque en aquella acción trabajan también los músculos del brazo que formó la naturaleza solo para atraer, y no para impeler ó empujar; porque cuando el brazo está extendido, los músculos que mueven el antebrazo no pueden trabajar en la acción de impeler más que si el hombre apoyara la espalda á la cosa que quiere mover en su sitio, en cuyo acto solo operan los nervios que levantan la espalda cuando está cargada ó encorvada, y (19) los que enderezan la pierna cuando está doblada, que se hallan bajo del muslo en la pantorrilla, en cuya consecuencia queda probado, que para atraer se añade á la fuerza de los brazos la potencia de la extensión de las piernas, y la elevación de la espalda á la fuerza del pecho del hombre en la cualidad que requiere su oblicuidad: pero á la acción de impeler, aunque concurre lo mismo, falta la potencia del brazo, porque lo mismo es empujar una cosa con un brazo sin movimiento, que si en vez de brazo hubiera un palo. Lámina 11

CCXXXVI. De los miembros que se doblan, y del oficio que tiene la carne en esos dobleces.
La carne que viste las coyunturas de los huesos y demás partes próximas á ellos, se aumenta y disminuye según lo que se dobla ó extiende el respectivo miembro; esto es, se aumenta en la parte interior del ángulo que forma el miembro doblado, y se disminuye y dilata en la parte exterior de él: y la parte interpuesta entre el ángulo convexo y el cóncavo participa más o menos del aumento ó disminución, según lo más ó menos próximas que estén sus partes al ángulo de la coyuntura que dobla.

CCXXXVII. Del volver la pierna sin el muslo.
El volver la pierna desde la rodilla abajo, sin hacer igual movimiento con el muslo, es imposible: la causa de esto es, porque la articulación de la rótula es de tal modo, que el hueso de la pierna ó tibia toca con el del muslo; de suerte que su movimiento es hácia atrás y hácia adelante, según exige la manera de andar y el arrodillarse; pero de ningún modo se puede mover lateralmente, porque no lo permiten los contactos de ambos huesos. Porque si esta articulación fuese apta para doblar y dar vuelta como el hueso humero ó del brazo, cuya cabeza entra en una cavidad de la escápula ó espaldilla, ó como el fémur ó hueso del muslo, que entra también su cabeza en una cavidad del hueso íleon ó den anca, entonces podría el hombre volver la pierna á cualquier lado, así como ahora la mueve atrás y adelante solamente, en cuyo caso siempre serían las piernas torcidas. Tampoco esta coyuntura puede pasar más allá de la línea resta que forma la pierna, y solo dobla por detrás y no por delante, pues entonces no podría el hombre levantarse de pie cuando se hinca de rodillas; porque en esta acción se carga primeramente todo el tronco del cuerpo sobre la una rodilla, mientras que á la otra se la deja enteramente libre y sin más peso que el suyo natural, y así levanta fácilmente la rodilla de la tierra y sienta la planta del pie luego carga todo el peso sobre el pie que estriba ya en tierra, apoyando la mano sobre la rodilla correspondiente, y á un mismo tiempo extiende el brazo, con cuyo movimiento se levanta el pecho y la cabeza, y se planta sobre el mismo pie hasta que levanta la otra pierna.

CCXXXVIII. Del pliegue que hace la carne.
La carne que hace pliegue siempre forma arrugas, y en la parte opuesta está tirante.

CCXXXIX. Del movimiento simple del hombre.
Se llama movimiento simple el que hace el hombre cuando simplemente se dobla atrás ó adelante.

CCXL. Movimiento compuesto.
Movimiento compuesto es cuando para alguna operación es preciso doblarse hácia dos partes diferentes á un mismo tiempo. En esta atención debe el pintor poner cuidado en hacer los movimientos compuestos apropiados á la presente composición; quiero decir, que si un Pintor hace un movimiento compuesto por necesidad de tal acción, que va á representar, ha de procurar no hacer una cosa contraria poniendo á la figura con un movimiento simple que estará mucho más remoto de la tal acción (20)

CCXLI. De los movimientos apropiados á las acciones de las figuras.
Los movimiento de las figuras que pinte el Pintor han de demostrar la cuantidad de fuerza que conviene á la acción que ejecutan; quiero decir, que no debe expresar la misma fuerza la que levante un palo, que la que alza un madero grande. Y así debe tener mucho cuidado en la expresión de las fuerzas, según la cualidad de los pesos que manejan.

CCXLII. De los movimientos de las figuras.
Nunca se hará la cabeza de una figura mirando á su frente en derechura, sino que gire á un lado, sea el derecho ó al izquierdo, ya dirija la vista hácia arriba, ó al frente; porque es preciso que manifieste en su movimiento que está con viveza, y no dormida. Tampoco debe estar toda la figura vuelta hácia á un lado: de modo que la una mitad corresponda en línea resta con la otra; y si se quiere poner una actitud en esta forma, sea en un viejo: igualmente se ha de evitar la repetición de unos mismos movimientos, ya sea en los brazos ó en las piernas, y esto no solo en una misma figura, sino también en las de los circunstantes, á menos que no lo exija el caso que se representa.

CCXLIII. De los actos demostrativos.
En los actos demostrativos las cosas cercanas en e tiempo ó en sitio se han de señalar sin apartar mucho la mano del cuerpo del que señala; y cuando estén remotas, debe también estar separada del cuerpo la mano del que señala, y vuelto el semblante hácia el mismo parage.

CCXLIV. De la variedad de los rostros.
Los semblantes se han de variar según los accidentes del hombre, ya fatigados, ya en descanso, ya llorando, ya riyendo, ya gritando, ya temerosos, y aún todos los demás miembros de la persona en su actitud deben tener conexión con lo alterado del semblante.

CCXLV. De los movimientos apropiados á la mente del que se mueve.
Hay algunos movimientos mentales á quienes no acompaña el cuerpo; y otros que van también acompañados del movimiento del cuerpo. Los movimientos mentales solo dejan caer los brazos, manos y demás partes que dan á entender vida; pero los otros

producen en los miembros del cuerpo un movimiento apropiado al de la mente. Hay también un tercer movimiento que participa del uno y del otro; y además otro que no es ninguno de los dos, el cual es propio de los insensatos, que se deja solo para los locos ó para los bufones en sus actos chocarreros (21)

CCXLVI. Los actos mentales mueven á la persona en el primer grado de facilidad y comodidad.
El movimiento mental mueve al cuerpo con actos simples y fáciles, no con intrepidez; porque su objeto reside en la mente, la cual no mueve á los sentidos cuando está ocupada en sí misma.

CCXLVII. Del movimiento producido por el entendimiento mediante el objeto que tiene.
Cuando el movimiento del hombre lo produce y causa un cierto objeto, este ó nace inmediatamente, ó no: si nace inmediatamente, el hombre dirige al instante hácia el dicho objeto el sentido más necesario, que es la vista, dejando los pies en el mismo lugar que ocupaban, y solo mueve los muslos, que siguen á las caderas y las rodillas hácia aquella parte adonde volvió los ojos, y de este modo en semejante accidente se puede discurrir mucho.

CCXLVIII. De los movimientos comunes.
Tan vario son los movimientos del hombre, como las cosas que pasan por su imaginación, y cada accidente de por sí mueve con más ó menos vehemencia la hombre, según su grado de vigor y según la edad; pues de distinto modos se moverá en iguales circunstancias un jóven que un anciano

CCIL. Del movimiento de los animales.
Todo animal de dos pies, al tiempo de andar, baja la parte del cuerpo que insiste sobre el pie que tiene levantado, respecto á la que insiste sobre el otro que estriba en tierra. Al contrario sucede en la parte superior, como acaece en las caderas y en los hombros de un hombre cuando anda, y lo mismo en los pájaros en cuanto á la cabeza y ancas.

CCL. Del movimiento de los animales.
Téngase cuidado en que haya en todas las partes proporción con su todo, como cuando se pinta un hombre bajo y grueso, que igualmente ha de ser lo mismo en todos sus miembros: esto es, que ha de tener los brazos cortos y recios, las manos anchas y gruesas, y los dedos cortos, y abultadas las articulaciones; y así de lo demás.

CCLI. Del decoro que se debe observar.
Observe el Pintor el debido decoro: esto es, la conveniencia del acto, trages, sitio y circunstantes, respecto de la dignidad ó bajeza de la cosa que represente; de modo que un Rey tenga la barba, el ademán y vestidura grave, el parage en que se halla que esté adornado, y los circunstantes con reverencia y admiración, y con trages adecuados á la gravedad de una Corte Real: y al contrario las personas bajas deben estar sin adorno alguno, y lo mismo los circunstante, cuyas acciones deben ser también bajas, correspondiendo todos los miembros á la dicha composición. La actitud de un viejo no debe ser como la de un mozo, ni la de una muger igual á la de un hombre, ni la de este á la de un niño.

CCLII. De la edad de las figuras.

No se debe mezclar una porción de muchachos con igual número de viejos, ni una tropa de jóvenes con otros tantos niños, ni tampoco una cuadrilla de mugeres con otra de hombres, á menos que las circunstancias de la acción no exigiesen que están juntos

CCLIII. Cualidades que deben tener las figuras en la composición de una historia.
Procure el Pintor por lo general, en la composición regular de una historia, hacer pocos ancianos, y estos separados siempre de los jóvenes; porque los viejos son raros por lo común y sus costumbres no se adaptan con la juventud, y donde no hay conformidad de costumbres, no puede tener lugar al amistad, y donde no hay amistad, hay separación. Si la composición es de toda gravedad y seriedad, entonces es preciso pintar pocos jóvenes; porque estos huyen de ella, y así de los demás.

CCLIV. Del representar un figura en acto de hablar con varios.
El pintor que haya de representar á un hombre en acto de hablar á otros varios, procure pintarlo como que considera la materia de que va á tratar, poniéndole en aquella acción más apropiada á la tal materia. Por ejemplo: si el asunto es de persuasiva, debe ser su actitud acomodada al caso, y si es para la declaración de varios puntos, entonces puede pintar al que habla agarrando con dos dedos de la mano derecha el uno de la izquierda (22) cerrados los dos menores de aquella; la cara vuelta con prontitud hácia el pueblo, y la boca un tanto abierta que parezca que habla. Si está sentado, ha de parecer que se levanta un poco, y la cabeza erguida: y si está de pie, deberá inclinarse moderadamente con el pecho y cabeza hácia el pueblo, el cual debe figurarse silencioso y atento al Orador, mirándole al rostro con admiración: píntese también algún viejo, que tenga la boca cerrada, con muchas arrugas en la parte inferior de las mejillas, como maravillado del discurso que oye, las cejas arqueadas, y arrugada la frente: otros estarán sentados, agarrando con las manos cruzadas la rodilla: otros con una pierna sobre otra, y encima la una mano, en cuya palma descargará el codo del otro brazo, y sobre la mano de este puede apoyar la barba algún anciano.

CCLV. Cómo debe representarse una figura airada.
Una figura airada tendrá asida por los cabellos á otra, cuyo rostro está contra la tierra, la una rodilla sobre el costado del caído, y levantado en alto el brazo derecho con el puño cerrado. Esta figura debe tener el cabello erizado, las cejas bajas y delgadas, y los dientes apretados; los extremos de la boca arqueados, el cuello grueso, y con arrugas por delante, por estar inclinado hácia el enemigo.

CCLVI. Cómo se figura un desesperado.
El desesperado se figurará hiriéndose con un puñal, después de haber despedazado con sus propias manos sus vestidos; la una de estas estará en acción de rasgarse las heridas que se van haciendo, los pies apartado, las rodillas algo dobladas, y todo el cuerpo inclinado á tierra con el cabello enmarañado.

CCLVII. De la risa y el llanto, y su diferencia.
El que ríe no se diferencia del que llora, ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mejillas, sino solo en lo rígido de las cejas que se abaten el que llora, y se levantan en el que ríe. A esto se añade que el que llora destroza con las manos el vestido y otros varios accidentes, según las varias causas del llanto; porque unos lloran de ira, otros de miedo, otros de ternura y alegría, algunos de zelos y sospechas, otros de dolor y sentimiento, y otros de compasión y pesar por la pérdida de amigos y parientes. Entre estos unos parecen desesperados, otros no tanto, unos derraman lágrimas, otros gritan, algunos

levantan el rostro al cielo y dejan caer las manos cruzadas, y otros manifestando temor, levantan los hombros, y así á este tenor según las causas mencionadas. El que derrama lágrimas, levanta el entrecejo y une las cejas, arrugando aquella parte, y lo extremos de la boca se bajan; pero en el que ríe están levantados, y las cejas abiertas y despejadas.

CCLVIII. Del modo como se plantan los niños.
Tanto en los niños como en los viejos no se deben figurar acciones prontas en la postura de sus piernas.

CCLIX. Del modo como se plantan los jóvenes y las mugeres.
Las mugeres y los jóvenes nunca se han de pintar con las piernas descompuestas, ó demasiado abiertas: porque esto da muestras de audacia ó falta de pudor; y estando juntas es señal de vergüenza.

CCLX. De los que saltan.
La naturaleza enseña por sí al que salta, sin que este reflexione en ello, que levante con ímpetu los brazos y los hombros al tiempo de saltar, cuyas partes por medio de este impulso se vuelven á una vez con todo el cuerpo, y se elevan hasta que se acaba el ímpetu que llevan. Este ímpetu va acompañado de una instantánea extensión del cuerpo que se había doblado por la espalda, por las ancas, por las rodillas y por los pies, la cual extensión se hace oblicuamente: esto es, por delante y hácia arriba; y así el movimiento que se hace para andar, lleva hácia delante el cuerpo que va á saltar, y el mismo movimiento hácia arriba levanta al cuerpo, y haciéndole describir en el aire un arco grande, aumenta el salto.

CCLXI. Del hombre que quiere arrojar alguna cosa con grande impulso.
Al hombre que quiere arrojar un dardo. una piedra, ú otra cosa con movimiento impetuoso, se le puede figurar de dos modos principalmente: esto es, se le podrá representar ó en el acto de prepararse para la acción de arrojarlo, ó cuando ya concluyó la acción. Si se le quiere pintar preparándose para acción de arrojar, entonces el lado interior del pie estará en la mismo línea que el pecho; pero sobre él insistirá el hombro contrario: esto es, si el pie derecho es donde estriba el peso del hombre, insistirá sobre él el hombro izquierdo. Lámina 3 figura A

CCLXII. Por qué, cuando un hombre quiere tirar una barra, y clavarla en tierra, levanta la pierna opuesta encorvada.
Aquel que va á tirar una barra del modo que quede clavada en la tierra, levanta la pierna contraria del brazo que tira, doblándola por la rodilla. Y esto lo hace para sompesarse sobre el pie que estriba en el suelo, sin cuyo movimiento de la pierna sería imposible esto: ni tampoco podría sin extenderla tirar la dicha barra.

CCLXIII. Equiponderación de los cuerpos que no se mueven.
La equiponderación ó balanza del hombre es de dos maneras, simple ó compuesta. Simple es la que hace el hombre cuando se planta sobre ambos pies firmes; y abriendo los brazos, con diversas distancias respecto á su mediación, ó doblándose y manteniéndose sobre el un pie, conserva el centro de gravedad perpendicular al centro del pie que planta; y si insiste sobre ambos, entonces caerá la línea del pecho perpendicular al medio de la distancia que hay entre los centros de ambos pies. La balanza compuesta es cuando el hombre sostiene sobre sí un peso con diversos movimiento, como en la figura del Hércules luchando con Anteo, la cual se debe pintar

suponiendo á este entre el pecho y los brazos y su espalda y hombros deben estar tan separados de la línea central de sus pies, cuanto lo esté de ellos al centro de gravedad de la figura del Anteo por la otra parte. Lámina 12

CCLXIV. Del hombre que planta sobre ambos pies insistiendo mucho más en el uno de ellos.
Cuando al cabo de mucho rato de estar en pie se le cansa al hombre la pierna en que estribaba, reparte el peso con la otra; pero este modo de plantar solo se ha de practicar con los decrépitos ó con los niños, ó también en uno que se finja muy fatigado, porque en efecto es señal de cansancio ó de poco vigor en los miembros. Al contrario, en un jóven robusto y gallardo siempre se advertirá que planta sobre el un pie, y si acaso da algún podo de su peso al otro, solo es al tiempo de principiar un movimiento preciso, pues de otro modo no podría tenerle, siendo así que el movimiento se origina de la desigualdad.

CCLXV. Del modo de plantar las figuras.
Todas las figuras que están de pie derecho deben tener variedad en sus miembros; quiero decir, que si un brazo le tienen hácia delante, el otro esté en su sitio natural ó hácia atrás; y si la figura planta sobre un pie, el hombro correspondiente debe quedar más bajo que el otro; todo lo cual lo observan los inteligentes, los que siempre procuran: contrabalancear la figura sobre sus pies para que no se desplome porque cuando planta sobre un pierna, la otra no sostiene el cuerpo por estar doblada, y es como si estuviera muerta; por lo cual es absolutamente necesario que el peso que hay sobre ambas piernas dirija el centro de su gravedad sobre la articulación de la que le sostiene.

CCLXVI. De la equiponderación del hombre estribando sobre sus pies.
Firme el hombre de pie derecho, ó cargará todo el peso de su cuerpo sobre los pies igualmente ó desigualmente. Si carga sobre ellos igualmente, insistirá con peso natural mezclado con peso accidental, ó con peso natural simplemente. Si carga con peso natural y accidental, entonces los extremos opuestos de los miembros no estarán igualmente distantes de los puntos de las articulaciones de los pies; pero insistiendo con peso natural simplemente, entonces dichos extremos de los miembros opuestos estarán igualmente distantes de las articulaciones de los pies: pero de esto trataré en un libro aparte.

CCLXVII. Del movimiento local más ó menos veloz.
El movimiento local que haga el hombre ó cualquiera otro animal será de tanta mayor ó menor velocidad, cuanto más remoto ó próximo se halle el centro de su gravedad al del pie en que se sostiene.

CCLXVIII. De los animales cuadrúpedos como se mueven.
La altura de los animales cuadrúpedos se varía mucho más en los que caminan, que en los que están firmes, más ó menos conforme al tamaño que tienen: esto lo causa la oblicuidad de sus piernas que van pisando la tierra, las cuales elevan la figura del animal al tiempo de extenderse y ponerse perpendiculares al suelo. Lámina 13

CCLXIX. De la correspondencia que tiene la mitad del grueso del hombre con la otra mitad.
Nunca será igual la mitad del grueso y anchura del hombre á la otra mitad, si los respectivos miembros no hacen movimientos iguales.

CCLXX. El hombre al tiempo de saltar hace tres movimientos.
Cuando el hombre da un salto, la cabeza va tres veces más veloz que los talones, y antes que se aparte del suelo la punta del pie tiene dos tantos más de velocidad que las caderas. La causa de esto es porque á un mismo tiempo se deshacen tres ángulos, de los cuales el superior es el que forma el tronco con los muslos doblando hácia delante, el segundo el que forman los muslos y las piernas, y el tercero el que forman estas con los pies.

CCLXXI. No es posible que la memoria retenga todos los aspectos y mutaciones de los miembros.
Es imposible que sea capaz la memoria de tener presentes todos los aspectos y mutaciones de un miembro de cualquier animal que sea. Pongamos el ejemplo en una mano. Toda cuantidad continua es divisible hasta el infinito; y así el movimiento del ojo que mira la mano, y camina desde A á B, correrá por el espacio A B, que también es cuantidad continua, y por consiguiente se puede dividir infinitamente; y en cualquiera parte de él variará el aspecto y figura de la mano en cuanto á la vista, lo cual sucederá en el movimiento que haga por todo el círculo. Lo mismo hará la mano al tiempo de levantarse en su movimiento; esto es, pasará por un espacio que es cuantidad continua. Lámina 19

CCLXXII. De la práctica á que anhelan los Pintores tanto.
El Pintor que anhele á conseguir una práctica muy grande ha de advertir que si esta no va fundada sobre un grande estudio del natural, todas sus obras tendrán poquísimo crédito, y menos utilidad. Pero haciéndolo como es debido, podrá trabajar muchas obras, muy buenas, y con honor y provecho.

CCLXXIII. Del juicio que hace el Pintor de sus obras, y de las de otro.
Cuando la obra corresponde al juicio, es muy mala señal; y mucho peor cuando le sobrepuja, como sucede al que se admira de lo bien que le ha salido su trabajo. Pero cuando el juicio es superior á la obra, entonces es la mejor señal. Si un jóven se halla en semejante disposición, sin duda alguna será excelente artífice; y aunque haga pocas obras, estas serán de modo que hagan parar á los que las miran, para que las contemplen con admiración.

CCLXXIV. Del juicio que debe formar el Pintor de sus obras.
Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras agenas que en las nuestras; por lo que el Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en cuanto á la forma de los edificios, copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con frecuencia lo que va pintando; y como se le representará tocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse á menudo y refrescar la imaginación, pues de este modo cuando se vuelve al trabajo, se rectifica más el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido en una cosa engaña mucho.

CCLXXV. El espejo es el Maestro de los Pintores.
Cuando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho por el natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará

con atención aquellos objetos en una y otra parte. En el espejo, que es superficie plana, verá representadas varias cosas que parecen relevadas ó de bulto, y la pintura debe hacer el mismo efecto. La pintura tiene una sola superficie, y lo mismo el espejo. El espejo y la pintura representan la imagen de los objetos rodeada de sombras y luz, y en ambos parece que se ven mucho más atrás que la superficie. Viendo, pues el Pintor que el espejo por medio de ciertos lineamentos y sombras le hace ver las cosas resaltadas; y teniendo entre sus colores sombras y luces aún de mucha más fuerza que las del espejo, es evidente que, si sabe manejarlos bien, parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y oscuro de cualquier objeto, y ente los colores hay uno que es mucho más claro que las partes iluminadas de la imagen del objeto, y otro también que es mucho más oscuro que alguna sombra de las del mismo objeto. Esto supuesto, el Pintor hará una pintura igual á la que representa el espejo mirando con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo.

CCLXXVI. Qué pintura merece más alabanza.
La pintura más digna de alabanza es la que se advierte más parecida á la cosa imitada. Este cotejo sirve de confusión á aquello Pintores que quieren enmendar á la naturaleza misma, como sucede á los que pintan un niño de un año, cuya altura total es de cinco cabezas, y ellos la hacen de ocho: la anchura de los hombros es igual á la longitud de la cabeza, y ellos la hacen dupla, reduciendo de este modo la proporción de un niño de un año á la de un hombre de treinta. Este error es tan frecuente y tan usado, que ha llegado á hacerse costumbre, la cual se halla tan arraigada y firme en su viciada fantasía, que les hace creer que tanto la naturaleza como el que la imita, en no conformándose con su parecer, tienen defecto.

CCLXXVII. Cuál sea el objeto é intención primaria del Pintor.
La intención primaria del Pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquel que exceda á los demás en este arte, será más digno de alabanza, y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, con el claro y oscuro. Por lo cual el que huya de la sombra, huye igualmente de la gloria del arte, según los ingenios de primer orden, por ganarla en el concepto del vulgo ignorante, el cual solo se paga de la hermosura de los colores, sin conocer la fuerza y relieve.

CCLXXVIII. Qué cosa sea más importante en la Pintura, la sombra ó el contorno?
Mucho más trabajo y especulación cuestan las sombras de una pintura, que su contorno; porque este se puede pasar con una tela transparente ó con un cristal, puesto entre la vista y la cosa que se quiere pasar ó copiar; pero las sobras no están sujetas á estas reglas por lo insensible de sus términos, los cuales las más veces son muy confusos, como se demuestra en el libro de las sombra y las luces (23)

CCLXXIX. Cómo se debe dar luz á las figuras.
La luz se debe poner conforme estaría en el sitio natural en donde se supone que está la figura. Esto es, si se supone que está al sol, se harán las sombras fuertes, y grandes masas de claro, pitándose en tierra la sombra de todos los cuerpos que allí haya. Si la figura está en día triste y nublado, se harán los claros con poca diferencia de las sombras, y de estas no tendrá ninguna al pie. Si la figura se finge que está en casa, los claros serán fuertes, y también los oscuros, y á los pies su correspondiente sombras y luces: si la luz proviene del fuego, entonces serán los claros encendidos y fuertes, las

sombras oscuras, y el esbatimento de ellas en la pared ó en tierra bien decidido, y más ó menos grande, según lo apartada que esté del cuerpo la luz. Si la figura se hallase iluminada parte de la luz del aire y aparte del fuego, se hará el claro causado por la primera luz mucho más fuerte, y el otro será casi rojo á semejanza del fuego. Finalmente cuídese mucho de que las figuras pintadas tengan la masa del claro grande, y la luz alta, esto es, luz viva, pues las personas que van por la calle todas tienen la luz encima de sus cabezas: y es evidente que si las diera la luz por debajo, costaría trabajo el conocerlas (24)

CCLXXX. Dónde debe ponerse el que está mirando una pintura.
Sea A B la pintura que se deba ver, y D la luz; digo, pues que si el que la mire se pone entre los puntos C y E. no la verá bien, especialmente si la pintura es al óleo ó barnizada; porque hace reflejos como un espejo: por lo cual cuanto más se aproxime al punto C, menos verá; porque allí es donde resaltan los rayos de la luz qu entra por la ventana, y da en la pintura. Poniéndose, pues, entre los puntos E y D, percibirá bien todo la vista, y mucho mejor cuanto más se acerque á D; porque este punto es el que menos participa de de la percusión de los rayos reflejos. Figura 15

CCLXXXI. El punto se debe colocar siempre alto.
El punto de vista debe estar á la altura de los ojos de un hombre de regular estatura; y el extremo de la llanura que confina con el cielo (esto es, el horizonte) debe estar á dicha distancia; pero la elevación de las montañas es arbitraria.

CCLXXXII. Las figuras pequeñas deben estar precisamente sin concluir.
Aquellos objetos que aparecen á la vista disminuidos, es por razón de estar distantes de ella: siendo esto así, debe haber entre ellos y la vista mucha cantidad de de aire, la cual confunde las formas de los objetos de modo que las partes pequeñas quedan sin distinguirse. Por esto el Pintor hará las figuras pequeñas solamente amagadas sin concluirlas, pues de otro modo irá contra el efecto que hace la naturaleza, que es la Maestra, El objeto aparece pequeño por la mucha distancia que hay entre la vista y él: la mucha distancia encierra en sí gran cantidad de aire, y este se engruesa de modo que impide lleguen á la vista las partes mínimas de los objetos.

CCLXXXIII. Qué campo debe poner el Pintor á las figuras.
Supuesto que enseña la experiencia que todos los cuerpos están rodeados de sombras y luces, debe el Pintor poner la parte iluminada de modo que termine en cosa oscura; y la parte umbrosa igualmente que caiga en cosa clara. Esta regla sirve mucho para que resalten y despeguen las figuras.

CCLXXXIV. Máxima de la Pintura.
En aquella parte en que la sombra confina con la luz, obsérvese en donde es más clara que oscura, y en donde está mas deshecha ó suavizada hácia la luz. Sobre todo es necesario tener cuidado de no hacer las sombras en los mancebos terminadas ó recortadas, como hacen las peñas; porque las carnes tienen algo de trasparentes, como se advierte cuando se pone una mano delante del sol, que aparece muy encarnada, y se clarea la luz. Para ver que casta de sombra requiere aquella carne, no hay sino hacer sombra con un dedo, y según el grado de oscuridad ó claridad que se la quiera dar, arrímese ó apártese el dedo, y luego se imitará aquel color.

CCLXXXV. De la pintura de un bosque.

Los árboles y plantas, cuyos ramos sean más sutiles deben tener igualmente la sombra más sutil: y aquellas más frondosas tendrán por consiguiente más sombra.

CCLXXXVI. Cómo se debe pintar un animal fingido que parezca natural.
Es sabido que no se puede pintar un animal sin que tenga todos sus respectivos miembros, y que estos correspondan exactamente á los de los otros animales. Esto supuesto, para que parezca natural un animal fingido, por ejemplo, una serpiente, se le hará la cabeza copiándola de un mastín ó pero de muestra, los ojos como los del gato, las orejas de ístrice, la nariz de lebrel, las cejas de león, las sienes de gallo viejo y el cuello de tortuga.

CCLXXXVII. Cómo se debe hacer un rostro para que tenga relieve y gracia.
Situado un aposento en una calle que mire á poniente (estando el sol en el medio día), y cuyas paredes sean tan altas, que la que está de cara al sol no pueda reverberar la luz en los cuerpos umbrosos; bien que también sería bueno que el aire iluminado no tuviese resplandor, para que los lados del rostro participasen de la oscuridad de las paredes opuestas: colocada, pues, una persona en dicho aposento, vuelto á la calle el rostro y los lados de la nariz, quedará todo él iluminado; y así el que lo mire desde el medio de la calle, advertirá iluminada toda la parte del rostro que está vuelta hácia él, y las que miran á las paredes llenas de sombra. A esto se añadirá la gracia de las sombras deshechas con dulzura y suavidad, sin que por ninguna parte hagan recortadas; de lo cual será causa la longitud del rayo de luz que entrando en la casa, llega hasta las paredes, y termina en el pavimento de la calle, reflejando luego en los parages oscuros del rostro, y aclarándolos algún tanto. Y la longitud del rayo de luz que da principalmente en la frente del rostro que mira á la calle, ilumina también hasta el principio de las sombras de las partes inferiores de la cara: de modo que va sucesivamente aclarándose hasta que termina en la barba con una oscuridad insensible por todos lados. Por ejemplo: sea la luz A E; la línea F E del rayo de luz ilumina hasta debajo de la nariz; la línea C F solo ilumina los labios; y la A H se dilata hasta la barba; y así queda la nariz con el golpe principal de la luz; porque recibe la claridad A B C D E. Lámina 14

CCLXXXVIII. Para que las figuras queden despegadas del campo.
Si la figura es oscura, se pondrá sobre campo claro, y si tiene mucha luz, en campo oscuro. Si participa de uno y otro, la parte umbrosa caerá en campo claro, y la iluminada en oscuro.

CCLXXXIX. De la diferencia de las luces puestas en sitios diversos.
La poca luz produce sombras muy grandes y terminadas en los cuerpos umbrosos. La mucha luz causa en estos poca sombra, y esta muy deshecha. Cuando la poca luz (aunque activa) se incluye en la grande, como el sol en el aire, la menos viva queda en lugar de sombra en los cuerpos á quienes hiere.

CCXC. Debe huirse la desproporción de las circunstancias.
Hay muchos Pintores que incurren en el defecto de hacer las habitaciones de las personas y otras circunstancias de modo que las puertas les llegan á la rodilla, aún cuando están más próximas á la vista del que lo mira que la persona que ha de entrar por ellas. He visto algunos pórticos con muchas figuras, y una de las columnas á que se apoyaba una figura, parecía un bastón delgado que tenía en la mano, y otras varias impropiedades que se deben evitar con todo estudio.

CCXCI. Del término de los cuerpos, llamado contorno.
Tiene el contorno de un cuerpo tantas partículas y tan menudas , que al menor intervalo que haya entre el objeto y la vista, desconoce esta la imagen de un amigo ó de un pariente, y no puede distinguirle sino por el vestido; y por el todo recibe la noticia del todo y de las partes (25)

CCXCII. De los accidentes superficiales que son los primeros que se pierden de vista al apartarse un cuerpo umbroso.
Lo primero que se pierde de vista al alejarse un cuerpo umbroso es su contorno. En segundo lugar á mayor distancia se pierden las sombras que dividen las partes de los cuerpos que se tocan: luego el grueso de las piernas y pies; y así sucesivamente se van ofuscando las partes más menudas: de modo que á larga distancia solo se percibe una masa de una configuración confusa.

CCXCIII. De los accidentes superficiales que se pierden primero con la distancia.
La primera cosa, en cuanto á los colores que se pierde con la distancia es el lustre, que es su parte luminosa, y luz de la luz. Lo segundo que se pierde es el claro, porque es menor que la sombra. Lo tercero son las sombras principales, quedando á lo último solo una mediana oscuridad confusa.

CCXCIV. De la naturaleza del contorno de un cuerpo sobre otro.
Cuando un cuerpo de superficie convexa termina sobre otro de igual color, el término del cuerpo convexo parecerá más oscuro que el otro sobre quien termina. El término de dos lanzas tendidas igualmente parecerá muy oscuro en campo blanco; y en campo oscuro parecerá más claro que ninguna otra parte suya, aunque la luz que hiera en ambas lanzas sea de igual claridad.

CCXCV. De la figura que finge ir contra el viento.
Toda figura que se mueve contra el viento, por ninguna línea que se mire mantendrá el centro de su gravedad puesto con la debida disposición sobre el de su sustentación. Lámina 15.

CCXCVI. De la ventana que ha de tener el estudio.
La ventana del estudio de un Pintor debe estar cubierta de un paño transparente y sin travesaños; y el espacio de sus términos debe estar dividido en grados pintados de negro, de modo que el término de la luz no se junte con el de la ventana (26).

CCXCVII. Por qué razón si se mide un rostro, y después se pinta, sale la copia mayor que el natural
A.B es la anchura del parage que va puesta en la distancia del papel C F, en donde están las mejillas, y debería estar detrás de toda la A C y entonces las sienes se señalarían en la distancia O R de las líneas A F, B F; pero como hay la diferencia C O y R D, queda concluido que la línea C F y la D F por ser más corta, ha de ir á encontrar en el papel el sitio donde está señalada la altura total, esto es la línea F A y F B que es la verdadera, y se hace la diferencia, como he dicho, de C O y R D (27). Lámina 14

CCXCVIII. Si la superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto.
Es evidente que si se pone un objeto blanco entre dos paredes la una blanca y la otra negra, se hallará igual proporción entre la parte umbrosa y la luminosa del citado objeto,

que entre ambas paredes: y si el objeto fuese de color azul, sucederá lo mismo. Esto supuesto, cuando se haya de pintar una cosa semejante, se hará del modo siguiente. Tómese una tinta negra que sea semejante á la sombra de la pared que se finge, reverbera en el objeto azul para sombrearle; y para hacer esta tinta con conocimiento cierto, se observará el método que sigue. Al tiempo de pintar las paredes, de cualquier color que sean, tómese una cuchara muy pequeña (ó algo mayor, según lo requiera la magnitud de la obra en donde se ha de practicar ésta operación): ésta cuchara tendrá los bordes iguales, y con ella se medirán los grados de la cantidad de los colores que se empleen en las mezclas; como si por ejemplo, se hubiese hecho la primera sombra de las paredes de tres grados de oscuro y uno de claro: esto es, tres cucharadas (sin colmo, como las medidas de grano) de negro y una de blanco entonces se tiene ya una composición de cualidad cierta sin que haya duda. Hecha pues la una pared blanca y la otra obscura si entre ambas se ha de poner un objeto azul, para que este tenga la luz verdadera y la sombra que le conviene á tal color azul, póngase á una parte el azul que se quiere quede sin sombra y á su lado el negro; después se tomarán tres cucharadas de éste y se mezclarán con una del azul luminoso cuya tinta servirá para la sombra más fuerte. Hecho esto, se verá si el objeto es de figura esférica ó cuadrada ó alguna columna ó cualquiera otra cosa; si es esférico, tírense líneas desde los extremos de la pared al centro del objeto, y en donde corten la superficie de éste allí debe terminar la plaza de la mayor sombra, dentro de ángulos iguales. Después se empezará á aclarar, como en N O, que queda aun con tanta sombra como participa de A D, pared superior; cuyo color irá mezclado con la primera sombra de A B con las mismas distinciones (28). figura 16.

CCIC. Del movimiento de los animales.
Aquella figura fingirá más bien que corre con mayor velocidad que esté más desplomada hácia delante. El cuerpo que se mueve por sí será tanto más veloz, cuanto más distante esté el centro de su gravedad del de su sustentáculo. Esto se dice también para el movimiento de las aves, que también se mueven por sí sin el auxilio de las alas y del viento: y esto sucede cuando el centro de su gravedad está fuera del centro de su sustentáculo, esto es, fuera del medio de aquel parage en que insisten entre las dos alas. Porque si el medio de las alas está más atrás que el medio ó centro de gravedad del ave entonces podrá el animal moverse hácia delante y hácia abajo más ó menos, conforme esté distante ó próximo el centro de gravedad al de las alas quiero decir, que si el centro gravedad está remoto del medio de las alas, hará que se baje el ave muy oblicuamente; y si cercano, con, poca oblicuidad.

CCC. Del pintar una figura que represente cuarenta brazas, de altura con sus miembros correspondientes en un espacio de veinte.
En éste y en cualquiera otro caso no debe dársele cuidado al Pintor de que la pared en que haya de pintar sea de un modo ó de otro y mucho menos, cuando los que han de mirar la tal pintura han de estar desde una ventana ó claraboya: porque la vista entonces no atiende á la superficie plana ó curva del parage sino á las cosas que en ella se representan en los varios puntos del paisaje que allí se finge. Pero la figura de que aquí se trata se hará siempre mucho mejor en una superficie curva corno la G R F, porque no hay en ella ángulos. Figura 17.

CCCI. Del pintar una figura en una pared de doce brazas, que manifieste veinte y cuatro de altura.

103 Para hacer una figura que represente veinte y cuatro brazas de altura, se hará de ésta manera. Figúrese primero la pared M N con la mitad de la figura que se quiere pintar; luego se hará la otra mitad en el espacio restante M R. Pero primero en el plano de una sala se ha de hacer la pared con la misma forma que tiene la bóveda en que se ha de pintar la figura. En la pared recta que está detrás, se dibujará la figura del tamaño que se quiera de perfil y se tirarán las líneas de los puntos principales al punto F; y siguiendo los puntos en que cortan la superficie de la bóveda N R, que es semejante á la pared, se irá tanteando la figura; y las intersecciones señalarán todas las dimensiones de ella, cuya forma se irá siguiendo porque la figura misma se disminuye conforme se atrasa. La figura que ha de estar en una bóveda es preciso que vaya disminuida como si estuviera derecha; y ésta disminución se ha de hacer en un terreno plano, en donde debe estar dibujada exactamente la figura de la bóveda con sus verdaderas dimensiones, y luego se va disminuyendo (29). Lamina 16.

CCCII. Advertencia acerca de las luces y Las sombras.
En los confines de las sombras debe ir siempre mezclada la luz con la sombra y tanto más se va aclarando ésta, cuanto más se va apartando del cuerpo umbroso. Ningún color se debe poner simplemente como es en sí, según la proposición 9ª que dice: la superficie de todo cuerpo participa del color de su objeto, aun cuando sea superficie de cuerpo transparente como agua, aire, y otros semejantes; porque el aire toma la luz del sol, y se queda en tinieblas con su ausencia. Igualmente se tiñe de tantos colores, cuantos son aquellos en que se interpone entre ellos y la vista, porque el aire en sí no tiene color ni tampoco el agua; pero la humedad que se mezcla con él en la región inferior le engruesa de modo, que hiriendo en él los rayos solares, lo iluminan, quedando siempre obscurecido el aire superior. Y como la claridad y oscuridad forman el color azul, éste es el color que tiene el aire tanto más ó menos claro, cuanto es mayor ó menor la humedad que percibe.

CCCIII. De la luz universal
En todos los grupos de figuras ó de animales se ha de usar siempre ir obscureciendo más y más las partes inferiores de sus cuerpos, y lo mismo se ha de observar hácia el centro del grupo aunque todas las figuras sean de un mismo color. Esto es necesario, porque en los espacios inferiores que hay entre las figuras hay menos cantidad de cielo luminoso que en las partes superiores de los mismos espacios. Se prueba esto claramente en la figura 18, en la cual A B C D es el arco del cielo que ilumina universalmente á los cuerpos que están debajo de él: N M son los cuerpos que terminan el espacio S T R H, interpuesto entre ambos, en el cual se ve con claridad que el parage F (estando iluminado solamente de la parte de cielo C D) recibe la luz de una parte menor que aquella de quien la recibe el parage E; el cual está iluminado de la parte A B que es mayor que D C, por lo cual ha de haber más luz en E que en F.

CCCIV. De la correspondencia de los campos con los cuerpos que insisten sobre ellos; y de las superficies planas que tienen un mismo color.
El campo en que insista una superficie plana, si es del mismo color que ella, y ambos tienen una misma luz, no parecerá separado de la superficie por ser iguales en color y luz. Pero siendo de colores opuestos, y con distinta luz parecerán separados.

CCCV. Pintura de los sólidos.
Los cuerpos regulares son de dos especies, unos son de superficie curva, oval ó esférica; otros se terminan por figuras rectilíneas, regulares ó irregulares. Los cuerpos esféricos ú

ovales siempre parece que están separados del campo, aun cuando ambos sean de un mismo color, y también los otros, porque unos y otros tienen disposición para producir sombras en cualquiera de sus lados, lo cual no puede verificarse en una superficie plana.

CCCVI. En la Pintura la parte más pequeña será la que más presto se pierda de vista.
Entre las partes de los cuerpos que se apartan de la vista, las primeras que se confunden son las de menos tamaño: de lo cual se sigue que la parte más voluminosa es la última que se pierde de vista. Por esto no debe el Pintor concluir demasiado las partes pequeñas de aquellos objetos que están muy remotos.
¿Cuántos hay que pintando una Ciudad ú otra cosa lejana de la vista, señalan tanto los contornos de los edificios como si estuviesen arrimados á los ojos? Esto es absolutamente imposible; porque no hay vista tan perspicaz que pueda distinguir todas las partes de los edificios perfectamente en una distancia tan grande porque el término de estos cuerpos lo es de sus superficies, y el término de estas son líneas, las cuales no son parte de la cantidad de dicha superficie, ni aun del aire que la circunda. Esto supuesto, todo lo que no es parte de ninguna cosa es invisible, como se prueba por la Geometría: por lo cual si un Pintor hace los términos divididos y señalados como se acostumbra nunca podrá figurar la distancia que se requiere, pues en fuerza de éste defecto parecerá que no hay ninguna. Los ángulos de los edificios tampoco se deben señalar en las Ciudades lejanas porque no es posible distinguirlos á tal distancia; pues siendo el ángulo el concurso de dos líneas en un punto y éste indivisible es consiguiente que es también invisible.

CCCVII. Por qué un mismo paisaje parece algunas veces mucho más grande, ó menos de lo que es en sí.
Muchas veces parece un paisaje mayor ó menor de lo que es en realidad por la interposición del aire más grueso ó más sutil que lo ordinario el cual se pone entre la vista y el horizonte.
Entre dos horizontes iguales en distancia, respecto á la vista que los mira aquel que delante de sí tenga aire más denso, parecerá más lejano; y el que lo tenga más sutil se representará más próximo.
Dos cosas desiguales vistas á distancia igual parecerán iguales si entre ellas y la vista se interpone aire desigual: esto es el más grueso delante del objeto menor. Esto se prueba por la perspectiva de los colores, la cual hace que un monte que al parecer es pequeño, parece menor que otro que está cerca de la vista, como cuando un dedo solo arrimado á los ojos encubre toda la extensión de una montaña que está distante.

CCCVIII. Varias observaciones.
Entre las cosas de igual oscuridad, magnitud, figura y distancia de la vista aquella que se mire en campo de mayor resplandor ó blancura parecerá más pequeña. Esto lo enseña la experiencia cuando se mira una planta sin hojas estando el sol detrás de ella que entonces todas las ramas vistas al través del resplandor, se disminuyen tanto que se quedan invisibles. Lo mismo sucederá con una lanza puesta entre la vista y el sol.
Los cuerpos paralelos que están derechos si se ven en tiempo de niebla, se han de hacer más gruesos en la parte superior que en la inferior. Se prueba esto por la proposición 9ª que dice: la niebla ó el aire grueso, penetrado de los rayos solares, parecerá tanto más blanco cuanto más bajo esté.
Las cosas vistas de lejos son desproporcionadas, lo cual consiste en que la parte más clara envía á la vista su imagen con un rayo más vigoroso que la más obscura. Yo he

visto una muger vestida toda de negro, y la cabeza con una toca blanca, que de lejos parecía dos veces mayor que la anchura de los hombros, que estaban cubiertos de negro.

CCCIX. De las Ciudades y otros objetos que se ven con interposición de aire grueso.
Los edificios de una Ciudad vistos de cerca en tiempo nebuloso, ó con aire muy grueso, ya sea por el humo de los fuegos que hay en los mismos edificios, ó por otros vapores siempre se manifestarán tanto más confusos, cuanto menor sea su altura; y al contrario con tanta mayor claridad, cuanto más elevación tengan. Se prueba esto por la proposición 4ª que dice: el aire cuanto más bajo, es más grueso, y cuanto más alto es más sutil: lo cual lo demuestra la lámina, en la que el ojo N ve á la torre A F con interposición de aire grueso el cual se divide en cuatro grados ; que cuanto más bajos, más densos.
Cuanta menos cantidad de aire se interpone entre la vista y el objeto tanto menos participará este del color del aire; y por consiguiente cuanto más cantidad de aire haya interpuesta tanto más participará el objeto del color del aire. Se demuestra esto así sea el ojo N al cual concurren las cinco especies de las cinco partes que tiene la torre A F, y son A B C D E; digo, pues que si el aire fuese en todas igualmente denso, el pie de la torre F participaría del color del aire con igual proporción que la parte B respecto á la proporción que hay entre la longitud de la recta M F y la B S. Pero como el aire según la proposición citada se va engruesando conforme se va bajando es necesario que las proporciones con que el aire tiñe de su color las partes de la torre B y F sean de mayor razón que la proporción ya dicha; porque la recta M F además de ser más larga que la B S, pasa por una porción de aire diferentemente denso. Lámina 17. figura-1.

CCCX. De los rayos solares que penetran por algunas partes de las nubes.
Los rayos solares que penetran por algunos espiráculos que suelen encontrarse entre la varia densidad de las nubes, iluminan todos los parages en donde hieren, y lo mismo los lugares obscuros tiñéndolos de su color y quedando la misma oscuridad en los intervalos de dichos rayos.

CCCXI. De los objetos que percibe la vista con interposición de aire grueso y niebla.
Cuanto más vecino esté el aire al agua ó á la tierra es tanto más grueso. Se prueba por la 19ª del libro 2º que dice: aquello que en sí tiene más peso, se eleva menos: de lo que se sigue que lo más ligero se elevará más que lo más pesado.

CCCXII. De los edificios vistos con interposición de aire grueso.
Aquella parte de un edificio que se vea con interposición de aire más denso estará más confusa; y al contrario en siendo el aire más sutil se verá con más distinción. Por lo cual el ojo N que mira la torre A D conforme á lo alto que esté, verá una parte más distintamente que otra; y conforme á lo bajo que se halle, distinguirá menos una parte que otra. Lámina 18. Figura 2.

CCCXIII. De los objetos que se perciben desde lejos.
Cuanto más remota se halle de la vista una cosa obscura, parecerá más clara; y por consiguiente cuanto más se aproxime, más se obscurecerá. Así las partes inferiores de cualquier objeto colocado entre aire grueso parecerán más remotas que la superior; por lo cual la falda de un monte aparece más lejana que su cima, la cual no obstante está más lejos.

CCCXIV. De la vista de una Ciudad circundada de aire grueso.

La vista que considera á una Ciudad circundada de aire grueso verá lo alto de los edificios más obscuros, pero con más distinción que la parte inferior y ésta en campo claro porque están rodeados de aire denso.

CCCXV. De los términos inferiores de los objetos remotos.
Los términos inferiores de los objetos remotos son siempre menos sensibles que los superiores: esto sucede frecuentemente en las montanas y collados, á cuyas cimas sirven de campo las otras que están detrás. A estas se les ve la parte superior más distintamente que la inferior y está mucho más obscura, por estar menos rodeada de aire grueso que está por abajo y es el que confunde los términos de la falda de los montes y collados. Lo mismo sucede á los árboles y edificios y demás cuerpos que se elevan; y de aquí nace que las torres altas por lo común vistas á larga distancia parecen más gruesas hácia el capitel, y más estrechas abajo; porque la parte superior demuestra el ángulo de los lados que terminan con el del frente, lo cual no lo oculta el aire sutil, como hace el grueso. La razón de esto se ve en la proposición 7ª del libro 1º que dice: el aire grueso que se interpone entre el sol, la vista es mucho más claro en lo alto que en lo bajo: y en donde el aire es más blanco confunde mucho más para la vista los objetos obscuros que si fuese azul, como se manifiesta á larga distancia. Las almenas de las fortalezas son tan anchas como los espacios que hay entre ellas, y aun parecen mayores los espacios que las almenas; y á una distancia más larga se confunde todo de modo, que solo aparece la muralla como si no hubiera almenas

CCCXVI. Del término de las cosas vistas de lejos.
Cuanto mayor sea la distancia á que se mira un objeto tanto más confundidos quedarán sus términos.

CCCXVII. Del color azul que se manifiesta en un paisaje á lo lejos.
Cualquier objeto que esté distante de la vista sea del color que sea aquel que tenga más oscuridad, ya natural ó accidental, parecerá más azul. Oscuridad natural es cuando el objeto es oscuro por sí; y accidental es aquella que proviene de la sombra que le hace algún otro objeto.

CCCXVIII. Cuáles sean las partes que se pierden más breve de vista por la distancia en cualquier cuerpo.
Las partes de menor tamaño son las que primero se pierden de vista. La causa es, porque las especies de las cosas mínimas en igual distancia vienen á la vista con ángulo menor que las que son grandes; y las cosas remotas, cuanto más pequeñas son, menos se distinguen. Por consiguiente cuando una cosa grande viene á la vista en distancia larga con ángulo pequeño de modo que casi se confunde toda quedará enteramente oculta cualquiera parte pequeña.

CCCXIX. Por qué se distinguen menos los objetos conforme se van apartando de los ojos.
Cuanto más apartado de los ojos esté un objeto menos se distinguirá: la razón es, porque sus partes menores se pierden primero de vista después las medianas, y así sucesivamente van perdiéndose las demás poco á poco, hasta que concluyéndose las partes, se acaba también la noticia del objeto distante, de modo que al fin quedan ocultas enteramente las partes y el todo. El color también se pierde por la interposición del aire denso.

CCCXX. Por qué parecen obscuros los rostros mirados de lejos.
Es evidente que todas las imágenes de las cosas perceptibles que se nos presentan así grandes como pequeñas, se transmiten al entendimiento por la pequeña luz de los ojos. Si por una ventana tan pequeña entra la imagen de la magnitud del cielo y de la tierra, siendo el rostro del hombre comparado con ellos como nada; la enorme distancia la disminuye de manera que al ver el poco espacio que ocupa, parece incomprenhensible y debiendo ésta imagen pasar á la fantasía por un camino oscuro, como es el nervio óptico, como ella no tiene color fuerte, se obscurece igualmente al pasar y al llegar á la fantasía parece obscura. Para la luz no se puede señalar en éste punto y nervio otra causa que la siguiente; y es, que como está lleno de un humor transparente corno el aire, es lo mismo que un agujero hecho en un eje, que al mirarlo parece oscuro y negro, y los objetos vistos en aire aclarado y obscurecido se confunden con la oscuridad.

CCCXXI. Qué partes son las que primero se ocultan en los cuerpos que se apartan de la vista; y cuales se conservan.
Aquella parte del cuerpo que se aparta de la vista, y cuya figura sea menor es la que menos evidentemente se conserva. Esto se ve en el golpe de luz principal que tienen los cuerpos esféricos ó columnas y en los miembros menores de los cuerpos; como en el ciervo que primero se pierden de vista sus piernas y astas que el tronco del cuerpo, el cual como es más grueso, se distingue mucho más desde lejos. Pero lo primero que se pierde con la distancia es los lineamentos que terminan la superficie y figura esto es, el contorno.

CCCXXII. De la Perspectiva lineal.
El oficio de la Perspectiva lineal es probar con medida y por medio de líneas visuales cuánto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero, y así sucesivamente hasta el fin de todas las cosas que se miran. Yo hallo por la experiencia que si el objeto segundo dista del primero tanto como éste de la vista, aunque ambos sean de igual tamaño, el segundo será la mitad menor que el primero y si el tercer objeto tiene igual distancia del segundo, será al parecer dos tercios menor; y así de grado en grado, siendo iguales las distancias se disminuirán siempre proporcionalmente, con tal que el intervalo no exceda de veinte brazas, pues á ésta distancia una figura del tamaño natural pierde 3/4 de su altura; á las cuarenta brazas perderá 3/4; á las sesenta 3/6, y así sucesivamente irán disminuyendo: la pared distante se hará de dos estados de altura; porque si se hace de uno solo habrá mucha diferencia entre las primeras brazas y las segundas.

CCCXXIII. De los objetos vistos al través de la niebla.
Todos los objetos vistos al través de una niebla parecerán mucho mayores de lo que son verdaderamente: la causa de esto es, porque la Perspectiva del medio interpuesto entre la vista y el objeto no concuerda su color con la magnitud del objeto; pues la niebla es semejante al aire confuso que se interpone entre la vista y el horizonte sereno, y el objeto próximo á la vista, mirado al través de la niebla parece que está á la distancia del horizonte, en el cual una torre muy alta parecerá aun mucho menor que el objeto mencionado, si estaba cerca.

CCCXXIV. De la altura de los edificios vistos al través de la niebla.
En un edificio cercano la parte que esté más distante de la tierra parecerá más confusa; porque hay mucha más niebla entre la vista y lo alto del edificio que entre aquella y la basa de éste. Una torre paralela vista á larga distancia por entre la niebla parecerá más estrecha conforme se vaya acercando á su basa. La causa de esto es, por lo que se dijo

en otra parte que la niebla es tanto más espesa y más blanca, cuanto más próxima á la tierra y por la proposición 2ª que dice: un objeto oscuro parecerá de tanto menor tamaño cuanto más blanco sea el campo en que se mire. Luego siendo más blanca la niebla junto á la tierra que en la elevación, es forzoso que la oscuridad de la torre parezca más estrecha junto al cimiento que hácia el capitel.

CCCXXV. De las Ciudades y demás edificios vistos por parte de tarde, ó por la mañana con niebla.
En los edificios vistos á larga distancia por la mañana ó por la tarde con niebla ó aire muy grueso solo se percibe la claridad de las partes iluminadas por el sol, hácia el horizonte, y las demás partes que no las ve el sol, quedan del color de una oscuridad mediana ó niebla.

CCCXXVI. Por qué los objetos más elevados de una distancia, parecen más obscuros en la parte superior que en la basa, aunque por todas partes sea igual lo grueso de la niebla.
Entre los objetos vistos al través de la niebla u otro aire grueso como vapor ó humo, y á alguna distancia la parte más elevada será más perceptible; y entre los objetos de igual elevación aquel parecerá más oscuro, que esté rodeado de niebla más obscura, como sucederá á la vista H, que mirando las torres A B C de igual altura ve la C, remate de la primera torre, en R, profundidad de dos grados de la niebla, y la parte superior de la torre del medio B la ve en un solo grado de niebla: luego la parte C parecerá más obscura que la B. Lámina 18. Figura 1.

CCCXXVII. De las manchas de sombra que se dejan ver en los cuerpos desde lejos.
La garganta ó cualquiera otra perpendicular del cuerpo humano que tenga encima alguna cosa que la haga sombra, será más obscura que el objeto que cause la sombra. Por consiguiente aquel cuerpo aparecerá más iluminado que reciba en sí una masa mayor de una misma luz. Se ve por ejemplo, la parte A á quien no ilumina luz alguna del cielo F K, y la parte B que la recibe de H K; la C de G K; y la D que la toma de toda la parte entera F K. Esto supuesto, el pecho de una figura tendrá la misma claridad que la frente nariz y barba. Más lo que yo encargo al Pintor con todo cuidado acerca de los rostros es, que considere cómo en diversas distancias se pierden diversas cualidades de sombras, quedando solo la mancha principal del oscuro, esto es, la cuenca del ojo y otras semejantes; y al cabo queda todo el rostro oscuro, porque se llegan á confundir todas las luces, que son muy pequeñas en comparación de las medías tintas que tiene: por lo cual á larga distancia se confunde la cualidad y cantidad de claros y sombras principales y todo se convierte en una media tinta. Esta es la causa de que los árboles y todos los demás cuerpos á cierta distancia parecen mucho más obscuros de lo que son en sí, cuando se miran de cerca. Pero después el aire interpuesto entre ellos y la vista los va aclarando y tiñéndolos de su azul; pero más bien azulean las sombras que la parte iluminada, que es en donde se advierte mejor la verdad de los colores.Lamina 19.

CCCXXVIII. Por qué parecen azules las sombras que se advierten en una pared blanca a la caída de la tarde.
Las sombras de los cuerpos producidas del resplandor del sol al tiempo de ponerse, parecen siempre azules. La razón de la proposición 11ª que dice: la superficie de cualquier cuerpo opaco participa del color de su objeto. Luego estando la blancura de la pared sin color alguno, se teñirá del color de los objetos que tiene, los cuales en este caso son el sol y el cielo: y como el sol por la tarde se pone rubicundo y el cielo es azul, la parte umbrosa que no mira al sol (pues como dice la proposición 8ª: ningún luminoso

mira la sombra del cuerpo a quien ilumina) será vista del cielo: luego por la misma proposición la sombra derivativa herirá en la pared blanca imprimiendo el color azul, y la parte iluminada por el sol tendrá el color encendido como él.

CCCXXIX. En dónde es más claro el humo.
Visto el humo al través del sol, parecerá mucho más claro que en ninguna otra parte de donde sale. Lo mismo sucede con el polvo y con la niebla; y si se miran teniendo el sol á la espalda de la vista, parecen oscuros.

CCCXXX. Del polvo.
El polvo que levanta algún animal cuando corre, cuanto más se eleva, más claro parece; y al contrario, más oscuro, cuanto más bajo, mirando siempre al través del sol.

CCCXXXI. Del humo.
El humo es más transparente y oscuro hácia los extremos de los globos que forma, que hácia el medio.
El humo se mueve oblicuamente á proporción del ímpetu del viento que lo mueve. El humo tiene tantos colores diferentes, cuantas son las cosas que lo producen
El humo no produce sombras terminadas, y sus contornos están tanto más deshechos cuanto más distantes de su causa. Los objetos que están detrás de él quedan obscurecidos á proporción de lo espeso que sea el humo, el cual será tanto más blanco cuanto más próximo á su principio, y tanto más azul, cuanto más remoto.
El fuego parecerá más ó menos oscuro, según la cantidad de humo que se ponga delante de la vista.
Cuando el humo está lejano, los objetos que están detrás están más claros.
Píntese un paisaje confuso, como si hubiera una espesa niebla, con humo en diversas partes, dejándose ver la llama que siempre hay al principio de sus más densos globos; y los montes más altos se verán más distintamente en su cima que en su falda, como sucede cuando hay mucha niebla.

CCCXXXII. Varios preceptos para la Pintura.
Toda superficie de cuerpo opaco participa del color que tenga el objeto transparente que se halle entre la superficie y la vista: y tanto más intensamente cuanto más denso sea el objeto y cuanto más apartado esté de la vista y de la superficie.
El contorno de todo cuerpo opaco debe estar menos decidido á proporción de lo distante que esté de la vista.
La parte del cuerpo opaco que esté más próxima á la luz que la ilumina, estará más clara; y la que se halle más cercana á la sombra que la obscurece, más obscura.
Toda superficie de cuerpo opaco participa del color de su objeto con más ó menos impresión según lo remoto ó cercano que se halle dicho objeto, ó según la mayor ó menor fuerza de su color. Los objetos vistos entre la luz y la sombra parecerán de mucho más relieve que en la luz ó en la sombra.
Si las cosas lejanas se pintan muy concluidas y decididas parecerá que están cerca; por lo que procurará el Pintor que los objetos se distingan á proporción de la distancia que representan. Y si el objeto que copia tiene el contorno confuso y dudoso lo mismo lo debe imitar en la Pintura.
En todo objeto distante parece su contorno confuso y mal señalado por dos razones: la una es porque llega á la vista por un ángulo tan pequeño y se disminuye tanto, que viene á sucederle lo que á los objetos pequeñísimos que aunque estén arrimados á la vista, no es posible el distinguir su figura, como por ejemplo las uñas de los dedos, las hormigas,

ó cosa semejante. La otra es, que se interpone entre la vista y el objeto tanto aire, que por sí se vuelve grueso y espeso y con su blancura aclara las sombras, y de obscuras las vuelve de un color que tiene el medio entre el negro y el blanco, que es el azul.
Aunque la larga distancia hace perder la evidencia de la figura de muchos objetos; con todo aquellos que estén iluminados por el sol parecerán con mucha claridad y distinción; pero los que no quedarán rodeados de sombra y confusamente. Y como el aire cuanto más bajo es más grueso los objetos que estén en bajo llegarán á la vista no distintamente; y al contrario.
Cuando el sol pone encendidas á las nubes que se hallan por el horizonte, participarán también del mismo color aquellos objetos, que por lo distantes parecían azules: de aquí se originará una tinta con lo azul y lo rojo que dará mucha alegría y hermosura á un paisaje, y todos los objetos que reciban la luz de éste rosicler, si son densos, se verán muy distintamente y de color encendido.
El aire, igualmente para que esté transparente participará También de éste mismo color, á manera del que tienen los lirios.
El aire que se halla entre el sol y la tierra al tiempo de ponerse aquel ó al salir, debe siempre ocupar todas las cosas que están detrás de él más que ninguna otra parte. Esto es porque el aire entonces tira más á blanco.
No se señalarán los perfiles ó contornos de un cuerpo de modo que insista sobre otro, sino que cada figura resalte por si misma.
Si el término de una cosa blanca insiste sobre otra cosa blanca, si es curvo, hará oscuro por su naturaleza y será la parte más obscura que tenga la masa luminosa: pero si cae sobre campo oscuro entonces el término parecerá la parte más clara de la masa obscura.
La figura que insista en campo más variado resaltará más que cualquiera otra.
A larga distancia lo primero que se pierde es el término de aquellos cuerpos de color semejante, si se mira el uno sobre el otro, como cuando se ve la copa de una encina sobre otra. A mayor distancia se perderá de vista el término ó contorno de los cuerpos que tengan una medía tinta, si insisten unos sobre otros, como árboles, barbechos, murallas, ruinas, montes ó peñascos; y lo último se perderá el término de los cuerpos que caigan claro sobre oscuro, y oscuro sobre claro.
De dos objetos colocados á igual altura sobre la vista, el que esté más remoto de ella parecerá que está más bajo: pero si están situados bajo los ojos el más próximo á la vista parecerá más bajo: y los paralelos laterales concurrirán al parecer en un punto (30).
Los objetos situados cerca de un río se divisan menos á larga distancia que los que están lejos de cualquier sitio húmedo ó pantanoso.
Entre dos cosas igualmente densas la que esté más cerca de la vista parecerá más enrarecida y la más remota, más densa.
El ojo cuya pupila sea mayor verá los objetos con mayor tamaño. Esto se demuestra mirando un cuerpo celeste por un pequeño agujero hecho con una aguja en un papel, en el cual como la luz no puede obrar sino en un espacio muy corto parece que el cuerpo disminuye su magnitud respecto de los grados que se quitan á la luz.
El aire grueso y condensado, interpuesto entre un objeto y la vista, confunde el contorno del objeto, y lo hace parecer mayor de lo que es en sí. La razón es, porque la Perspectiva lineal no disminuye el ángulo que lleva al ojo las especies de aquel objeto, y la perspectiva de los colores la impele y mueve á mayor distancia de la que tiene; y así la una lo aparta de la vista, y la otra lo conserva en su, magnitud.
Cuando el sol esta en el ocaso la niebla que cae condensa el aire y los objetos á quienes no alcanza el sol quedan obscurecidos y confusos, poniéndose los otros á quienes da el sol de color encendido y amarillo según se advierte al sol cuando va á ponerse. Estos objetos se perciben distintamente en especial si son edificios y casas de alguna Ciudad ó

lugar, porque entonces la sombra que hacen es muy obscura y parece que aquella claridad que tienen nace de una cosa confusa é incierta; porque todo lo que el sol no registra queda de un mismo color.
El objeto iluminado por el sol lo es también por el aire, de modo que se producen dos sombras de las cuales aquella será más fuerte, cuya línea central se dirija en derechura al sol. La línea central de la luz primitiva y derivativa ha de coincidir con la línea central de la sombra primitiva y derivativa (31).
Mirando al sol en el poniente hace el espectáculo más hermoso, pues entonces ilumina con sus rayos la altura de los edificios de una Ciudad, los castillos, los corpulentos árboles del campo y los tiñe á todos de su color, quedando lo restante de cada uno de estos objetos con poco relieve; porque como solo reciben la luz del aire, tienen poca diferencia entre sí sombras y claros, y por eso resaltan poco. Las cosas que en ellos sobresalen algo, da en ellas el sol, y, como queda dicho, se imprime en ellas su color: por lo que con la misma tinta que se pinte el sol se ha de mezclar aquella con que el Pintor toque los claros de estos objetos.
Muchas veces sucede que una nube parece obscura sin que la haga sombra otra nube separada de ella; y esto sucede según la situación de la vista; porque suele verse solo la parte umbrosa de la una, y de la otra la parte iluminada.
Entre varias cosas que estén á igual altura la que esté más distante de la vista parecerá más baja: la nube primera aunque está más baja que la segunda, parece que está más alta, como demuestra en la figura 19 el segmento de la pirámide de la primera nube baja M A, respecto de la segunda N M. Esto sucede cuando creemos ver una nube obscura más alta que otra iluminada por los rayos del sol en oriente ó en occidente.

CCCXXXIII. Por qué una cosa pintada aunque la perciba la vista bajo el mismo ángulo que de otra más distante, no parece nunca tan remota como la otra que lo esta realmente.
Supongamos que en la pared B C pinto yo una casa que ha de fingir que dista una milla; y después pongo otra que está realmente á la misma distancia, y ambas están de tal modo que la pared A C corta la pirámide visual con segmento igual: digo que nunca parecerán á la vista estos dos objetos ni de igual tamaño, ni de igual distancia. Figura 20. (32).

CCCXXXIV. De los campos.
El campo de las figuras es una parte principalísima de la Pintura en los cuales se advierte distintamente el término de aquellos cuerpos que son naturalmente convexos y la figura de ellos aún cuando su color sea el mismo que el del campo. La razón es, porque el término convexo de un cuerpo no recibe la luz del mismo modo que la recibe lo demás del campo, pues muchas veces será aquel más claro ó más oscuro que éste. Pero si en éste caso el término de un cuerpo viniese á quedar del mismo color que el campo, sin duda quedaría muy confusa su figura en aquella parte; lo cual debe evitar ingeniosamente el Pintor hábil, puesto que su fin no es otro que el de que las figuras resalten bien sobre el campo; y en las circunstancias dichas sucede al contrario, no solo en la Pintura, sino También en las cosas de bulto.

CCCXXXV Como se ha de juzgar una obra de Pintura.
Primeramente se ha de ver si las figuras tienen aquel relieve que conviene al sitio en que están; después la luz que las ilumina, de modo que no haya las mismas sombras a los extremos del cuadro que en el medio; porque una cosa es estar circundado de sombras, y otra el tener sombra solo de un lado. Las figuras que están hacia el centro del cuadro están rodeadas de sombra, porque las quitan la luz las otras que se interponen; y las que

se hallan entre la luz y las demás del cuadro solo tienen sombra de un lado: porque por una parte esta la composición de la historia que representa la oscuridad, y donde no esta esta da el resplandor de la luz que esparce claridad. En segundo lugar se examinara si la composición ó colocación de las figuras esta arreglada al caso que se quiere representar en el cuadro. Y en tercer lugar se notara si las figuras tienen la precisa viveza cada una en particular.

CCCXXXVI. Del relieve de las figuras distantes de la vista.
El cuerpo opaco que esta más apartado de la vista, demostrara menos relieve; porque el aire interpuesto altera las sombras, por ser mucho más claro que ellas, y las aclara, con lo cual se quita la fuerza del oscuro, que es lo que le hace perder el relieve.

CCCXXXVII. Del contorno de los miembros iluminados.
Cuanto más claro sea el campo, más oscuro parecerá el termino de un miembro iluminado; y cuanto más oscuro sea aquel, más claro parecerá este. Y si el termino es plano e insiste sobre campo claro de igual color que la claridad del término, debe ser este insensible.

CCCXXXVIII. De los contornos.
Los contornos de las cosas de segundo término no han de estar tan decididos como los del primero. Por lo cual cuidara el Pintor de no terminar con inmediación los objetos del cuarto termino con los del quinto, como los del primero con el segundo; porque el termino de una cosa con otra es la misma naturaleza que la línea matemática, más no es línea; pues el término de un color es principio de otro color, y no se puede llamar por esto línea; porque no se interpone nada entre el término de un color antepuesto a otro, sino el mismo término, el cual por si no es perceptible. Por cuya razón en las cosas distantes no debe expresarlo mucho el Pintor.

CCCXXXIX. De las encarnaciones y de los objetos remotos de la vista.
En las figuras y demás objetos remotos de la vista solo debe poner el Pintor las masas principales de claro y oscuro sin decisión total, sino confusamente; y las figuras de este genero solo se han de pintar cuando se finge que el aire está nublado ó al acabar el día: y sobre todo guárdese de hacer sombras y claros recortados, como ya he dicho, porque luego mirándolas de lejos, no parecen sino manchas, y desgracian mucho la obra. Acuérdese también el Pintor que nunca debe hacer las sombras de manera que lleguen á perder por su oscuridad el color local de donde se producen, si ya no es que se halla la figura situada en un parage tenebroso. Los perfiles no han de estar muy decididos; los cabellos no han de ir separados, y solo en las cosas blancas se ha de tocar el claro de la luz con blanco puro, el cual ha de demostrar la primitiva belleza de aquel color en donde se coloca.

CCCXL. Varios preceptos para la Pintura.
El contorno y figura de cualquier parte de un cuerpo umbroso no se puede distinguir ni en sus sombras, ni en sus claros, pero las partes interpuestas entre la luz y la sombra de tales cuerpos se distinguen exactamente. La Perspectiva que se usa en la Pintura tiene tres partes principales: la primera trata de la disminución que hace el tamaño de los objetos á diversas distancias: la segunda trata de la disminución de sus colores; y la tercera del oscurecimiento y confusión de contornos que sobreviene á las figuras vistas desde varias distancias.

El azul del aire es un color compuesto de claridad y tinieblas. Llamo á la luz causa de la iluminación del aire en aquellas partículas húmedas que están repartidas por todo él: las tinieblas son el aire puro que no está dividido en átomos ó partículas húmedas en donde puedan herir los rayos solares. Para esto puede servir de ejemplo el aire que se interpone entre la Vista y una montaña sombría á causa de la muchedumbre de árboles que en ella hay, ó sombría solamente en aquella parte en donde no da el sol, y entonces el aire se vuelve azul allí, y no en la parte luminosa, ni menos en donde la montaña esté cubierta de nieve.
Entre cosas igualmente obscuras y distantes, la que insista sobre campo más claro, se verá con más distinción; y al contrario.
El objeto que tenga más blanco y negro tendrá asimismo más relieve que cualquier otro: no obstante, el Pintor debe poner en sus figuras las tintas más claras que pueda; pues si su color es oscuro, quedan con poco relieve y muy confusas desde lejos; porque entonces todas las sombras son obscuras, y en un vestido oscuro hay poca diferencia entre la luz y la sombra, lo que no sucede en los colores claros.

CCCXLI. Por qué las cosas copiadas perfectamente del natural no tienen al parecer el mismo relieve que el original.
No es posible que una pintura, aunque imite con suma perfección al natural en el contorno, sombras luces y colorido, parezca del mismo relieve que el original, si ya no es que se mire éste á una larga distancia y solo con un ojo. Se prueba así: sean los ojos A B que miran al objeto C con el concurso de las líneas centrales de ellos A C, B C: digo que las líneas laterales de las referidas centrales registran el espacio G D que está detrás del objeto, y el ojo A ve todo el espacio E D, y el B todo el P G. Luego ambos ojos registran toda la parte P E detrás del objeto C: de modo que éste queda transparente según la definición de la transparencia, detrás de la cual nada puede ocultarse y esto es lo que no puede suceder cuando con solo un ojo se mira un objeto mayor que él. Esto supuesto, queda probado nuestro aserto; porque una cosa pintada ocupa todo el espacio que tiene detrás, y por ninguna parte es posible registrar cosa alguna del lugar que tiene á su espalda su circunferencia. Figura 21.

CCCXLII. Las figuras han de quedar despegadas del campo de la vista: esto es, de la pared donde están pintadas.
Puesta una figura en campo claro é iluminado, tendrá mucho más relieve que en otro oscuro. La razón es, porque para dar relieve á una figura, se la sombrea aquella parte que está más remota de la luz, de modo que queda más obscura que las otras; y yendo luego á finalizar en campo oscuro también, se confunden enteramente los contornos por lo cual si no le viene bien el poner algún reflejo, queda la obra sin gracia, y desde luego no se distinguen más que las partes luminosas, y parece que las sombreadas son parte del campo, con lo cual quedan las figuras como cortadas, y resaltan tanto menos, cuanto más oscuro es el campo.

CCCXLIII. Máxima de Pintura.
Las figuras tienen mucha más gracia si están con luz universal, que cuando solo las alcanza una luz escasa y particular: porque la luz grande y clara abraza todos los relieves del cuerpo, y las pinturas hechas de éste modo parecen desde lejos muy agraciadas; pero las que tienen poca luz, están cargadas de sombra: de modo que vistas desde lejos, no parecen sino manchas obscuras.

CCCXLIV. Del representar los varios paisajes del mundo.

122 En los parages marítimos ó cercanos al mar que están al mediodía no se debe representar el invierno en los árboles y prados del mismo modo que en los paisajes remotos del mar que están al norte, excepto aquellos árboles que cada año echan hoja (33)

CCCXLV. Del representar las cuatro estaciones del año.
El otoño se representará pintando todas las cosas adecuadas á ésta estación haciendo que empiecen las hojas de los árboles á ponerse amarillas en las ramas más envejecidas, más ó menos, según la esterilidad ó fertilidad del terreno en donde se halla la planta; y no se ha de seguir la práctica de muchos que pintan todos los géneros de árboles aunque haya entre ellos alguna distancia, con una misma tinta verde; pues el color de los prados y peñascos, y el principio de cada planta varía siempre porque en la naturaleza hay infinita variedad.

CCCXLVI. Del pintar el viento.
Cuando se representan los soplos del viento, además del abatimiento de las ramas y movimiento de las hojas hácia la parte del aire, se deben figurar también los remolinos del polvo sutil mezclado con el viento tempestuoso.

CCCXLVII. Del principio de la lluvia.
La lluvia cae por entre el aire á quien obscurece, y por el lado del sol se ilumina y toma la sombra del opuesto, como se ve en la niebla; y la tierra se obscurece, porque la lluvia la quita el resplandor del sol. Los objetos que se ven á la otra parte de la lluvia, no se pueden distinguir sino confusamente; pero los que están próximos á la vista se perciben muy bien; y mucho mejor se distinguirá un objeto visto entre la lluvia umbrosa, que entre la lluvia clara. La razón es, porque los objetos vistos entre lluvia umbrosa solo pierden las luces principales; pero los otros pierden las luces y las sombras: porque la masa de su claro se mezcla con la claridad del aire iluminado, y la del oscuro se aclara con ella también.

CCCXLVIII. De la sombra que hace un puente en el agua.
Nunca se verá la sombra de un puente en el agua que pasa por debajo, á menos que por haberse ésta enturbiado, no haya perdido la facultad de transparentar. La razón es, porque el agua clara tiene la superficie lustrosa, y unida, y representa la imagen del puente en todos los parages comprendidos entre ángulos iguales entre la vista y el puente: debajo de éste transparenta también al aire en el mismo sitio donde debía estar la sombra del puente; lo cual no lo puede hacer de ninguna manera el agua turbia, porque no transparenta, antes bien recibe la sombra, como hace un camino lleno de polvo.

CCCXLIX. Preceptos para la Pintura.
La Perspectiva es la rienda, y el timón de la Pintura.
El tamaño de la figura que se pinte deberá manifestar la distancia á que se mira. En viendo una figura del tamaño natural se debe considerar que está junto á la vista.

CCCL. Sigue la misma materia.
La balanza está siempre en la línea central del pecho que va desde el ombligo arriba, y así participa del peso accidental del hombre y del natural. Esto se demuestra con extender el brazo; pues alargándolo todo, hace entonces el puño lo mismo que el contrapeso puesto en el extremo de la romana: por lo cual necesariamente se echa tanto

peso á la otra parte del ombligo, como tiene el peso accidental del puño; y así debe levantarse un poco el talón.

CCCLI. De la Estatua

Para hacer una figura de mármol se hará primero una de barro, y luego que esté concluida y seca, póngase en un cajón capaz de contener en su hueco la piedra de que se ha de hacer la estatua, después que se saque la de barro. Puesta, pues, dentro del cajón ésta, se introducirán por varios agujeros diversas varas hasta que toquen á la superficie de la figura cada una por su parte el resto de la vara que queda fuera se teñirá de negro, y se señalará cada una de ellas correspondientemente al agujero por donde entró, de modo que no puedan trocarse. Se saca la figura de barro, y se mete la piedra, la cual se irá desbastando por su circunferencia hasta que las varas se escondan en ella en el punto de su señal; y para hacer esto con más comodidad, el cajón se ha de poder levantar en alto, llevando siempre la piedra dentro: lo cual se podrá conseguir fácilmente con el auxilio de algunos hierros.

CCCLII. Para dar un barniz eterno á una pintura.

Nota

La confusión, oscuridad é inconexión de las proposiciones de ésta norma es tal, que no es posible entenderla; por lo cual como la experiencia enseña que la empresa es punto menos que imposible, se ha omitido. (les dejo el original en la publicación de Nápoles de 1733, no es la de Venecia, de la que despotrica el traductor >>)

Lo que tiene a su favor es su resistencia al tiempo; aunque la pintura tiene análoga resistencia cuando se la ejecuta sobre una lámina gruesa de cobre, recubierta de esmalte blanco, empleando colores, también de esmalte, y exponiendo todo al fuego. Esta pintura al esmalte aventaja a la escultura en duración. Se podrá argüir que un error en la escultura no es fácil de remediar: triste argumento para probar que lo irremediable de toda negligencia da mayor dignidad a la obra. Ya os contestaré que el ingenio del maestro que tales errores comete es más difícil de reparar que la obra malograda por él. Bien sabemos que el escultor entendido y práctico no caerá en estos errores, sino que, mediante la aplicación de reglas apropiadas, irá extrayendo material poco a poco hasta llevar a buen término su trabajo. Además, si el escultor recurre a la arcilla o a la cera, podrá agregar o quitar, y, concluido el modelo, vaciarlo en bronce: última operación, y la más permanente, de la escultura; ya que la obra de bronce no está expuesta a arruinarse, como la de mármol.

De modo, pues, que la pintura de cobre es susceptible, por sus métodos, de agregados o reducciones, como la escultura en bronce, la cual admite igualmente unos y otras en el modelo de cera provisorio. Si esta escultura de bronce es eterna, la pintura de cobre o de vidrio es eternísima; si el bronce queda negro y feo, la pintura se muestra llena de diversos y lindos colores de infinita variedad. Y si quisieras solamente referirte, como antes, a la pintura sobre madera, yo daría en estos términos mi sentencia: -Así como la pintura es más bella y de más fantasía y más copiosa, la escultura es más durable; pero ninguna otra cosa tiene a su favor.

CCCLIII. Modo de dar el colorido en el lienzo.

Póngase el lienzo en el bastidor; se le da una mano ligera de cola, y se deja secar: se dibuja la figura, y se pintan luego las carnes con pinceles de seda, y estando fresco el color, se irán esfumando ó deshaciendo las sombras según el estilo de cada uno. La encarnación se hará con albayalde, laca y ocre, las sombras con negro y mayorica, y un

poco de laca ó lápiz rojo (34). Deshechas las sombras se dejarán secar y luego se retocarán en seco con laca y goma, que haya estado mucho tiempo en infusión con agua engomada, de modo que esté líquida, lo que es mucho mejor; porque hace el mismo oficio, y no da lustre. Para apretar más las sombras, tómese de la laca dicha y tinta (de la China), y con ésta sombra se pueden sombrear muchos colores; porque es transparente, como son el azul, la laca y otras varias sombras: porque diversos claros se sombrean con laca simple engomada sobre la laca destemplada, ó sobre el bermellón templado y seco.

CCCLIV. Máxima de Perspectiva para la Pintura.
Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y solo se ha de practicar la perspectiva de la disminución de los cuerpos, de la disminución de los colores, y de la evidencia ó percepción de los objetos contrapuestos á la vista. Esta es la que hace parecer más remoto á un mismo objeto en virtud de la menos exacta percepción de su figura. La vista no podrá jamás sin movimiento suyo conocer por la Perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores.

CCCLV. De los objetos.
La parte de un objeto que esté más cerca del cuerpo luminoso que le ilumina será más clara. La semejanza de las cosas en cada grado de distancia pierde su potencia: esto es, cuanto más distante se halle de la vista, tanto menos se percibirá por la interposición del aire su semejanza.

CCCLVI. De la disminución de los colores y de los cuerpos.
Obsérvese con cuidado la disminución de cualidad de los colores, junto con la de los cuerpos en donde se emplean

CCCLVII. De la interposición de un cuerpo transparente entre la vista y el objeto.
Cuanto mayor sea la interposición transparente entre la vista y el objeto, tanto más se transmuta el color de éste en el de aquel. Cuando el objeto se interpone entre la luz y la vista por la línea central, que va desde el centro de la luz al del ojo, entonces quedará el objeto absolutamente privado de luz.

CCCLVIII. De los paños de las figuras y sus pliegues.
Los paños de las figuras deben tener sus pliegues según como ciñen los miembros a quienes visten: de modo que en las partes iluminadas no se debe poner un pliegue de sombra muy obscura, ni en los obscuros se debe tampoco poner un pliegue muy claro: igualmente deben ir los pliegues rodeando en cierto modo los miembros que cubren, y no con lineamientos que los corten, ni con sombras que hundan la superficie del cuerpo vestido más de lo que debe estar; sino que deben pintarse los paños de suerte que no parezca que no hay nada debajo de ellos, ó que es solo un lío de ropa que se ha desnudado un hombre, como hacen muchos, los cuales enamorados de la multitud de pliegues, amontonan una infinidad de ellos en una figura, olvidándose del efecto para que sirve el paño, que es para vestir y rodear con gracia los miembros en donde está, y no llenarlos de aire ó de pompas abultadas en todas las partes iluminadas. No por esto digo que no se deba poner un buen partido de pliegues; pero esto se ha de hacer en aquellos parages en donde la figura recoge y reúne la ropa entre un miembro y el cuerpo. Sobre todo cuídese de dar variedad á los paños en un cuadro historiado,

haciendo los pliegues de una figura grandes á lo largo, y esto en los paños recios; en otra muy ligeros y sueltos, y que no sea oblicua su dirección; y en otras torcidos.

CCCLIX. De la naturaleza de los pliegues de los paños.
Muchos gustan de hacer en un partido de pliegues ángulos agudos y muy señalados: otros quieren que apenas se conozcan; y otros finalmente no admiten ángulo alguno, sino en vez de ellos una línea curva.

CCCLX. Cómo se deben hacer los pliegues de los paños.
Aquella parte del pliegue que se halla más remota de sus estrechos términos se arrimará más á su primera disposición. Todas las cosas por naturaleza desean mantenerse en su ser: el paño como es igualmente tupido y recio por un lado como por otro, quiere siempre estar plano; y así cuando se halla obligado con algún pliegue ó doblez á dejar su natural propensión, en observando la fuerza que hace en aquella parte en donde esta más oprimido, se verá que en el parage más remoto de ésta opresión se va acercando á su primer estado natural, esto es, á estar extendido. Sirva de ejemplo A B C pliegue de un paño como el referido. A B sea el sitio en que el paño está oprimido y plegado; y habiendo dicho que la parte más remota de sus estrechos términos se arrimará más á su primera disposición; estando la parte C más lejos de ellos, será el pliegue mucho más ancho en C que en toda su demás extensión. Lámina 20.

CCCLXI. Cómo se han de hacer los pliegues en los paños.
En un paño no se deben amontonar confusamente muchos pliegues, sino que solamente se deben emplear estos en los parages en que agarra á aquellos la mano ó el brazo, y lo restante debe dejarse suelto naturalmente. Los pliegues se deben copiar del natural; esto es, si se quiere hacer un paño de lana, háganse los pliegues según los dé el natural; y si de seda ó paño muy fino, ó de tela grosera, se irán diversificando según la naturaleza de cada cosa; y no acostumbrarse, como muchos, á los pliegues de un modelo vestido de papel; pues te apartará considerablemente de la verdad.

CCCLXII. De los pliegues escorzados.
En donde la figura escorza se han de poner más pliegues que en donde no escorza; y los miembros deben estar rodeados de pliegues espesos, y que giren al rededor de ellos, Sea E el punto de la vista; M N alarga el medio de cada uno de los círculos de sus pliegues, por estar más remotos de la vista; N O los demuestra rectos, porque se ven de frente; y P Q, al contrario. Lámina 21.

CCCLXIII. Del efecto que hacen a la vista los pliegues.
Las sombras que se interponen entre los pliegues de las ropas que rodean un cuerpo humano serán tanto más obscuras, cuanto más en derechura estén de la vista las concavidades que producen las tales sombras; quiero de decir, cuando se halle la vista entre la masa del claro y la del oscuro de la figura.

CCCLXIV. De los pliegues de las ropas.
Los pliegues de las ropas en cualquiera disposición deben demostrar con sus lineamentos la actitud de la figura, de modo que no quede duda alguna de ella á quien la mire: ni tampoco ha de cubrir un pliegue con su sombra un miembro de suerte que parezca que penetra la profundidad del pliegue por la superficie del miembro vestido. Si se pintan figuras con muchas vestiduras, cuídese de que no parezca que la última de

estas cubre solo los huesos de la tal figura, sino los huesos y la carne juntamente con las de más ropas que la cubren, con el volumen que requiera la multitud de las vestiduras.

CCCLXV. Del horizonte representado en las ondas del agua

El horizonte se representará en el agua por el lado que alcanza la vista y el mismo horizonte, según la proposición 6ª, como demuestra el horizonte F á quien mira el lado B C, y la vista igualmente. Y así cuando el Pintor tenga que representar un conjunto de aguas, advierta que no podrá ver el color de ellas, sino según la claridad ú oscuridad del sitio en donde él se halle, mezclado con el color de las demás cosas que haya delante de él

Cuando la obra satisface al juicio, es una triste señal para el juicio; cuando la obra supera al juicio, éste es pésimo, como ocurre cuando alguien se maravilla de su trabajo; pero cuando el juicio supera a la obra, he ahí un signo perfecto; y si un joven se halla en tal disposición, llegará sin duda a ser un excelente artista, aunque sólo compondrá pocas obras, pero llenas de cualidades que detendrán a los hombres para admirar sus perfecciones.

Bien sé que por no ser yo literato, algún presuntuoso podrá razonablemente reprocharme mi falta de letras. ¡Gente necia! Ignoran los tales que yo podría, como Mario a los patricios romanos, contestarles que los que a sí mismos se adornan con ajenos trabajos, son los que se niegan a concederme el mérito de los míos.

Dirán que, por carecer de letras, no podré expresar bien lo que deseo. No saben ellos que mis cosas valen más por ser fruto de la experiencia y no de palabras ajenas, experiencia que fue maestra de los buenos escritores y que yo por tal la reconozco y no cesaré de alegarla en todos los casos.

Entre las ciencias inimitables está en primer lugar la pintura. Ella no se enseña a quien no tiene don natural, al contrario de las matemáticas, en las que el discípulo recibe tanto cuanto el maestro le enseña; ni se copia como las letras, en las que tanto vale la copia como el original; ni se modela como en la escultura en la que el objeto modelado equivale al original; y en cuanto a la fecundidad de la obra, ésta no produce infinitos hijos como ocurre con los libros impresos. Sólo ella conserva su nobleza, sólo ella honra a su autor, y queda preciosa y única sin parir hijos iguales a ella.

Con razón la pintura se duele de ser excluida del número de las artes liberales, siendo, como es, verdadera hija de la naturaleza, y operando por medio del ojo, que es el más digno de los sentidos.

Injustamente, pues, ¡oh, escritores!, la habéis dejado fuera del conjunto de dichas artes liberales; desde que ella no sólo se aplica a las obras de la naturaleza, sino que realiza infinidad de otras que la naturaleza no creó jamás.

Y es porque los escritores no se han percatado de la ciencia de la pintura, ni han sabido describir los grados y las partes que la constituyen -pues la obra artística no se traduce en palabras-, que, en su ignorancia, la han relegado a un rango inferior al de las ciencias, lo cual no alcanza, sin embargo, a privarla de su divino carácter.

Y a la verdad, una razón tenían para no ennoblecerla: ella es noble por sí misma, sin ayuda de ajenas lenguas, como lo son las obras excelentes de la naturaleza. Y si los

pintores no la han descrito ni convertido en ciencia, no es por culpa de la pintura, que no es por ese motivo menos noble, sino porque hay pocos pintores que hagan profesión de las letras, no bastándoles toda su vida para dominar su arte.

Si vosotros, historiógrafos, o poetas, o matemáticos (hombres de ciencia), no habéis visto las cosas con vuestros ojos, mal podréis referirlas por escrito; y si tú, poeta, quieres trazar una historia con la pintura de tu pluma, el pintor con su pincel lo hará más satisfactoriamente y, causando menos hastío, logrará que lo entiendan. Si tú llamas a la pintura una poesía muda, el pintor podrá replicarte diciendo que la poesía es una pintura ciega. Decide ahora cuál es la más perjudicial de las dos incapacidades: la del ciego o la del mudo. Si el poeta es tan libre en sus invenciones como el pintor, sus ficciones no procuran al hombre tanta satisfacción como las pinturas, porque si la poesía se empeña en figurar con palabras, formas, hechos, sitios, el pintor busca en la imitación de las formas la manera de reproducirlas. Ahora bien, ¿qué está más cerca del hombre: su nombre de hombre o su figura humana? El hombre cambia de un país a otro; la forma sólo se altera con la muerte.

La pintura representa a la sensibilidad, con más verdad y certidumbre las obras de la naturaleza, de lo que hacen las palabras o las letras; aunque las letras representan con más verdad las palabras de lo que podría hacer la pintura. Pero siempre diremos que es más admirable aquella ciencia que representa las obras de la naturaleza, que la que sólo representa las obras del operador, es decir, las obras de los hombres, las palabras, como hace la poesía y otras semejantes que se manifiestan por el lenguaje humano.

La pintura sirve a un sentido más digno que la poesía y reproduce con mayor verdad que el poeta las figuras de las obras de la naturaleza; y éstas son mucho más dignas que las palabras, que son obra humana; porque media la misma proporción entre las obras de los hombres y las de la naturaleza que la que separa al hombre de Dios. Es, por consiguiente, más digna cosa imitar las obras de la naturaleza con verdaderas imágenes de los hechos, que imitar con palabras los hechos y palabras de los hombres.

Me sucedió hace algún tiempo representar en pintura una divinidad. Un enamorado de mi obra, habiéndola comprado, la despojó de los atributos divinos para poder besarla sin sospecha de profanación. Pero la conciencia venció al fin los impulsos de la sensualidad, y la pintura fue retirada de su casa. ¡Ea, pues, poeta! Describe una belleza, sin representación de cosa viva, capaz de despertar en los hombres semejantes apetitos. Si tú dices: «Yo te describiré el infierno o el paraíso y otros horrores o delicias», el pintor te aventajará solicitándote, en silencio, con iguales delicias, o inspirándote el deseo de huir con los horrores imaginarios de sus pinturas. La pintura excita log sentidos más pronto que la poesía. Si afirmas que, con la palabra, tú eres capaz de hacer llorar o reír a la multitud, te contestaré que no eres tú quien la conmueve, sino el orador y su fisonomía. Cierto pintor representó a un hombre en el acto de bostezar, y todos cuantos miraban la pintura bostezaban en seguida. Otros han representado actos lujuriosos, y sus pinturas incitaban a quien las contemplaba, a imitar tales actos, cosa que no está al alcance de la poesía. Si tú, poeta, describes la figura de algunos dioses, tu escritura no merecerá las mismas muestras de veneración que el cuadro que la represente, el cual será objeto de continuos votos y diversas oraciones; y vendrán a visitarlo muchas generaciones de varias provincias y aun de los mares del Oriente para pedir su socorro. Nada de eso ocurrirá con tu escritura.

La pintura es una poesía que se ve sin oírla; y la poesía es una pintura que se oye y no se ve; son, pues, estas dos poesías o, si lo prefieres, dos pinturas, que utilizan dos sentidos diferentes para llegar a nuestra inteligencia. Porque si una y otra son pintura, pasarán al común sentido a través del sentido más noble que es el ojo; y si una y otra son poesía, habrán de pasar por el sentido menos noble, es decir, el oído.

La pintura es una poesía muda y la poesía una pintura ciega, y una y otra van imitando la naturaleza en cuanto les sea posible, y por una y otra pueden mostrarse muchos hábitos morales, como hizo Apeles con su Calumnia.
La pintura, en un instante solo, representa su esencia en tu facultad visual, y utiliza el propio medio con que la percepción recibe los objetos naturales, y el mismo momento en que se componen la armónica proporcionalidad de las partes constituyentes del todo que satisface al sentido: la poesía, en tanto, transmite, por un intermediario menos, digno que el ojo y más confusamente y con mayor tardanza que este órgano, las representaciones de las formas mencionadas. Dicho órgano es, en efecto, el que interpreta los objetos, haciendo que la sensibilidad pueda percibir enseguida, con suma verdad y exactitud, las superficies y figuras que ante él se manifiestan, armonizándolas en un dulce concento, agradable al espíritu. No de otro modo se armonizan diversas voces simultáneas en el sentido del oído; peto también en este caso el sentido del oído es inferior en dignidad al del ojo, porque las sensaciones auditivas son fugaces y nacen y mueren, tan veloces en nacer como en morir: cosa que no puede ocurrir con el sentido de la vista. Si representas para los ojos una belleza humana compuesta de hermosos miembros bien proporcionados, tal belleza no es tan mortal ni se disipa tan ligero como la de la música; antes bien goza de larga permanencia y se deja ver y curiosear. No renace, como la música, en fuertes sonoridades que molestan. Esa belleza humana te enamora y es causa de que todos los sentidos quisieran poseerla y luchar a porfía para lograrlo. Su boca, por ejemplo, desearíamos apropiárnosla e incorporárnosla; nuestro oído sentiría placer en escuchar la descripción de sus encantos; el sentido del tacto penetraría de buena gana en todos sus secretos; el olfato anhela absorber el aire que ella constantemente respira. Pero el tiempo destruirá en pocos años esa belleza y armonía; mientras que, imitada por el pintor, se conservará un largo plazo; y los ojos, desempeñando su oficio, sienten un placer tan grande en la contemplación de la belleza figurada, que no se lo procuraría mayor la misma belleza viva. Sólo el tacto quedará insatisfecho, el cual, si ya logró antes su intento, usando de sus fueros de hermano mayor, no impedirá después a la razón que considere a su gusto la divina belleza. A esto suplirá en gran parte la imitación pictórica, pero nunca las descripciones del poeta, que, pretendiendo equipararse al pintor, no se da cuenta de que el tiempo separa sus palabras, con las cuales va mencionando uno a uno los miembros de la belleza, deja que el olvido se interponga entre ellas y divide las proporciones, que le es imposible al poeta detallar sin gran prolijidad, fallando así en su intento de componer el resultado armónico hecho de tales divinas proporciones. El lapso que basta para la contemplación de una belleza pictóricamente imitada, no bastará, pues, para su descripción verbal; y comete un pecado contra natura, quien se proponga utilizar el oído, allí donde hay que utilizar los ojos. Aplíquesele a los menesteres de la música, y no a la percepción de las figuras naturales cuya imitación compete a la pintura.
Tú dices, oh pintor, que tu arte es adorada. No te atribuyas tal virtud; lo que se venera son las cosas que tus pinturas imitan.

Aquí el pintor responde: -¡Oh, poeta, que también te haces imitador!; ¿por qué no representas con tus palabras, o con las descripciones que con ellas formas, cosas que hagan adorables tus palabras?
La pintura sobrepasa en excelencia y señorío a la música, porque no muere luego de haber dado a luz sus creaciones, como le ocurre a la desventurada música; la pintura, al contrario, prolonga su existencia mostrándonos sobre una simple superficie toda su vitalidad.

¡Oh, maravillosa ciencia de la pintura, tú das vida permanente a las caducas bellezas de los mortales, y les confieres más duración que a las obras de la naturaleza, continuamente sometidas a las variaciones del tiempo, que las conduce a la vejez inevitable!, tú guardas la misma proporción con la divina naturaleza, que la que existe entre tus obras y las suyas; eres, pues, digna de nuestra adoración.

Para representar la palabra, la poesía supera a la pintura, y ésta a aquélla en la representación de hechos; la proporción entre los hechos y las palabras, es la misma que hay entre la pintura y la poesía, desde que los hechos están sometidos a la visión y las palabras al oído; y los sentidos guardan entre sí la misma jerarquía que los objetos, razón por la cual, juzgo la pintura superior a la poesía.
Pero, como los pintores no han sabido dar sus razones, han quedado mucho tiempo sin abogados; la pintura no habla, sino que se muestra y termina en los hechos, en tanto que la poesía termina en palabras y con ellas se teje vanagloriosas alabanzas.
Todo el campo de lo visible es del domino de la pintura.
La primera pintura fue solo una línea que circundaba la sombra de un hombre proyectada sobre un muro.
Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo enamoren, es dueño de crearlas; si quiere ver cosas monstruosas que causen espanto, o sean grotescas o ridículas, o dignas de compasión, puede también evocarlas como señor y dios; si quiere generar paisajes o desiertos, lugares umbríos y tenebrosos en época de calor o sitios cálidos en épocas de frío, puede igualmente generarlos. Si prefiere valles o si desea descubrir grandes campiñas desde las altas cimas de los montes, y admirar después el horizonte del mar, o descubrir desde los valles bajos las montañas elevadas, o desde éstas los valles y las playas, está en su poder hacerlo. Y, en efecto, cuanto el universo contiene en esencia, frecuencia o imaginación, todo lo tiene él, primero en su mente y luego en sus manos; y la excelencia de sus obras es tal, que ellas producen a la par una armonía de proporciones que se revela a una sola mirada, como lo hacen las cosas reales.
Quien condena la pintura, condena la naturaleza, puesto que las obras del pintor representan las obras de la naturaleza. El que así blasfema carece, pues, de sentimiento.
Podemos afirmar rotundamente que se engañan los que llaman buen maestro al pintor que sólo hace bien una cabeza o una figura. No es, a la verdad, gran hazaña conseguir, a fuerza de estudiar una sola cosa toda la vida, hacerla con cierta perfección.
Pero sabiendo nosotros que la pintura abraza y contiene en sí todo cuanto produce la naturaleza o la accidental actividad de los hombres, y en resumen, todo lo que pueden comprender los ojos, nos parece un pobre maestro el que sólo hace bien una figura.

El pintor disputa y rivaliza con la naturaleza.
Si tú desprecias la pintura, imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, desprecias en ella un sutil invento que, con filosófica y sutil especulación, considera, todas las cualidades de las formas, ambientes, sitios, plantas, animales, hierbas y flores, envueltas en sombra y luz. Y verdaderamente esta ciencia de la pintura es hija legítima de la naturaleza, porque la engendra la naturaleza. O, para hablar con más corrección, es nieta de la naturaleza; porque todas las cosas visibles han sido engendradas por la naturaleza, y de ellas ha nacido la pintura. La podemos, pues, llamar, con exactitud, nieta de la naturaleza y parienta de Dios.
Bien sabemos que los errores se descubren más fácilmente en las obras ajenas que en las propias, y que reprendemos con frecuencia los pequeños errores que otros cometen, mientras ignoramos los nuestros por grandes que sean. Para evitar esta ignorancia, empieza por ser hábil en la perspectiva, y por conocer a fondo las dimensiones del

hombre y otros animales. Trata de ser buen arquitecto, en cuanto concierne la forma de los edificios, estudiando también otros objetos que se ofrecen a tu vista y cuya variedad es infinita. Y así, cuanto más de tales nociones vayas adquiriendo, más laudable será tu obra. Si alguno de aquellos objetos se te presenta por vez primera, no dejes de retratarlo del natural.

Nunca debemos recusar, cuando pintamos, el juicio de cada uno; porque es claro que aun los que no son pintores conocen y pueden juzgar la forma de otro hombre y ver si es jorobado, o si tiene un hombro, más alto que el otro, o una boca o nariz desproporcionada, u otros defectos. Y si hemos de reconocer en los demás capacidad suficiente para opinar, sin equivocarse, de las obras de la naturaleza, con cuánta más razón hemos de confesar que ellos también pueden condenar nuestros errores. Sabiendo cómo nos engañamos en la apreciación de nuestras obras, consideremos las faltas que otros cometen en las suyas, y sírvannos esas faltas ajenas de ejemplo para nuestro provecho.

Escucha, pues, con paciencia la opinión de otros jueces; y examina y piensa con empeño si tu censor tiene o no razón para censurarte. Si encuentras que la tiene, corrígete. En caso contrario, haz como si no lo hubieras oído, o demuéstrale con argumentos -si es hombre digno de tu estima- el porqué de su engaño.

Hay toda una generación de pintores que, a causa de su poco estudio, se pasan la vida bajo la muestra del oro y azul de la belleza, declarando neciamente que, si no ponen en obra buenas cosas, es porque se las pagan pobremente, pero que ellos también harían los que otros, si fueran bien pagados. ¡Oh, gente estúpida! ¡Por qué no ofrecen una buena obra, diciendo: ésta es de alto precio; y después otra de precio mediano, y otra, en fin, de ínfimo precio! Así demostrarían que las tienen de todos los precios.

Cuando quieras ver si tu pintura en conjunto está conforme con el objeto que ella tomó del natural, procúrate un espejo y haz que en él se refleje la cosa viva, parangonando con tu pintura la imagen reflejada en el espejo; y observa bien si las dos semblanzas, la de la cosa misma y la de la pintura, son conformes entre sí.

Debes tomar al espejo por maestro -hablo de un espejo plano-, porque sobre su superficie las cosas se asemejan en muchas partes a la pintura.

Ves, en efecto, que la pintura hecha sobre un plano muestra cosas que parecen destacarse, y el espejo, también sobre un plano, realiza lo mismo. La pintura es una sola superficie y análogamente el espejo. La pintura es impalpable en cuanto los objetos que en ella parecen redondos y salientes no pueden circundarse con las manos; y lo mismo pasa con el espejo. El espejo y la pintura muestran las imágenes de las cosas envueltas en sombra y luz; una y otra aparecen bastante más allá de sus superficies.

Y si tú reconoces que el espejo, por medio de los lineamientos y las sombras y las luces, te hace aparecer las cosas destacándose, tú, que tienes entre tus colores las sombras y las luces más potentes que las del espejo, ciertamente, si sabes combinarlos bien, conseguirás que tu pintura parezca también una cosa natural, vista en un gran espejo.

Pero tú, pintor, que no gozas de un parecido ordenamiento, no desprecies el estudio, como hacen los ávidos de ganancia; y evita la crítica de los entendidos, complaciéndote en sacar de la naturaleza todas tus representaciones.

Los hombres y las palabras son hechos. El pintor que no sabe utilizar las figuras que representan a los primeros, es como el orador que no sabe emplear bien las segundas.

El joven debe empezar por aprender la perspectiva; después, las medidas de cada cosa; después, debe pasar a manos de un buen maestro que lo acostumbrará a dibujar hermosos miembros; después, dibujará del natural, para confirmar la razón de las cosas aprendidas: después aprenderá bajo la dirección simultánea de diversos maestros, y, en fin, se habituará a poner en práctica y obra su arte.

Digo, pues, que, ante todo, hay que estudiar los miembros y sus movimientos; terminando este conocimiento, pasar al estudio de las actitudes accidentales del hombre: en tercer lugar, componer historias sobre la base de observaciones de actos naturales, al acaso de su ocurrencia accidental; fijar la mente en ellos y anotarlos a medida que nos aparecen en las calles, en las plazas, en el campo; usando a ese fin una representación con breves lineamientos: es decir que, para significar una brazo, una recta quebrada, y cosa parecida para las piernas y el busto. Vueltos a casa, traduciríamos en perfecta forma tales recuerdos.
A esto dice mi contrincante que, para hacerse práctica y producir obras en buen número, es mejor dedicar el primer período de estudio a copiar composiciones hechas sobre papel o en superficies murales por diversos maestros, y así se practica velozmente y se adquieren buenos hábitos de trabajo. A lo que responderemos nosotros que esos hábitos serán buenos a condición de basarse en obras bien compuestas por maestros experimentados. Pero, siendo éstos tan raros que es difícil encontrarlos aún en corto número, es más seguro ir derechamente a los objetos que nos ofrece la naturaleza, antes que a las imitaciones que los empeoran y que nos inculcarían hábitos mezquinos. Porque no hay que beber de vaso cuando se puede ir a la fuente.
Cuando hayas aprendido bastante perspectiva e incorporado a tu espíritu todos los miembros y cuerpos de las cosas, es preciso que adquieras el gusto, en tus horas de solaz, de ver y examinar tanto los paisajes como los hombres, y las actitudes de éstos cuando discuten o ríen o riñen. Observarás sus acciones mutuas y las de los circunstantes, causantes o simples espectadores de tales cosas, para anotarlas pon signos abreviados, en la forma dicha, sobre una pequeña libreta que llevarás siempre contigo. Sobre sus hojas dibujarás con tinta, pues las cosas que sobre ellas vayas figurando no deben ser borradas con el fin de utilizar de nuevo las hojas, sino que, antes bien, deben conservarse con gran diligencia. Cuando hayas llenado una libreta, emplearás, otra nueva y, coleccionadas todas, serán ellas tus autores y maestros, que ayudarán tu memoria, incapaz de recordar, por sí sola, las infinitas formas y movimientos de las cosas.
¡Pobre maestro aquél cuya obra es superior a su juicio! Aquel cuya obra es superada por su juicio, marcha en derechura a la perfección de su arte.
¡Pobre discípulo el que no deja atrás a su maestro!
Cuando la obra supera el juicio del operador, éste avanzará poco. Pero cuando el juicio supera la obra, ésta irá perpetuamente mejorando -si la codicia del dinero no lo impide.
Estudia, ¡oh, pintor!, el modo de conseguir que tus obras atraigan a los espectadores y los hagan detenerse con gran admiración y deleite; y no atraerlos y despedirlos luego, como atrae el aire en horas de la noche a uno que se arroja desnudo del lecho para admirar la calidad de ese aire, nebuloso o sereno, y vuelve a acostarse muy pronto, corrido por el frío. Ejecuta, al contrario, obras que se asemejen al aire que en tiempos calurosos nos arranca de nuestros lechos y nos retiene a gozar del estivo fresco; y no quieras ser más práctico que docto, ni permitir que la codicia venza al deseo de adquirir la gloria merecidamente conquistada con tu arte.
¿No ves tú que, entre las humanas bellezas, un bellísimo rostro detiene a los transeúntes mejor que las riquezas que lo encuadran? Me refiero aquí a los que adornan sus pinturas con abundancia de dorados embelecos.
¿Y no ves cómo pierde en parte su excelencia la más esplendorosa hermosura cuando la recargan excesivos o demasiados rebuscados ornamentos? ¿No encontraste nunca alguna campesina envuelta en toscos paños incultos, y más bella así que otras portadoras de vistosos atavíos?

No representes, pues, en tus figuras aquellos tocados que los tontos aderezan con gran afectación, temerosos siempre de que un solo cabello fuera de lugar provoque la censura de los espectadores circunstantes, los cuales, abandonando su primer pensamiento, no hablen ya de otra cosa ni critiquen otra cosa. Tales hombres tienen por constantes consejeros el espejo y el peine; y el viento, que pone en desorden sus acicaladas cabelleras, es su más mortal enemigo.
Haz que, en las cabezas que dibujes, los rizos jugueteen movidos por el fingido viento, alrededor de los juveniles rostros, ornándolos con su revolotear gracioso y cambiante; y guárdate bien de hacer como aquellos que parecen haberse propuesto embadurnar con engrudo las guedejas y dar a los rostros no sé qué aspecto vidrioso. Locuras, siempre en aumento, de ciertos seres, a quienes no bastando para oponerse a que el viento altere la lisura de sus cuidadas melenas con la goma arábiga traída por los navegantes desde los países de oriente, buscan algún artificio más ridículo todavía.
Puesto que no atiendo menos a la escultura que a la pintura, y alcanzo en una y otra el mismo grado, creo poder eludir toda grave acusación pronunciándome sobre la facultad de inventiva, la dificultad de ejecución y la perfección que revela cada una de ellas. En primer lugar la escultura está sometida a determinada luz que le viene de lo alto, mientras que la pintura trae consigo luz y sombra de todos lados; esta cuestión de luz y sombra es, pues, importante en la escultura. El escultor obtiene una y otra con la ayuda natural del relieve, que por sí solo las genera; el pintor, con la oportuna aplicación de su arte, las crea allí donde lo haría razonablemente la naturaleza. El escultor no puede diversificar los caracteres variados de los colores; el pintor dispone de todos los colores que desee. Las perspectivas de los escultores carecen de toda verdad; la del pintor alcanzan a cien millas de distancia. La perspectiva aérea es ajena a la escultura, la cual no sabe figurar ni los cuerpos transparentes, ni los luminosos, ni las formas reflejadas, ni los cuerpos lúcidos -como los espejos y otros objetos brillantes similares-, ni las nubes, ni la niebla, ni la oscuridad, ni otras muchísimas cosas que no mencionamos para no aburrir.
La escultura, con poco trabajo, muestra lo que en la pintura parece cosa de milagro: dar una apariencia palpable a objetos impalpables, relieve a lo que es plano, lejanía a lo que está cerca. En efecto, la pintura está ordenada de infinitas especulaciones que la escultura desconoce.
La escultura no es ciencia, sino arte muy mecánica. Produce con sudor y fatiga corporal para el operario. Bastan al escultor las simples medidas de los miembros y el conocimiento de los movimientos y actitudes, y ahí termina su dominio; mostrando al ojo cada objeto como es, sin provocar la admiración del espectador; mientras que la pintura la conquista, exhibiendo, a fuerza de ciencia, en una superficie plana, las vastísimas campiñas con sus lejanos horizontes.
Entre la pintura y la escultura no encuentro más que esta diferencia: que el escultor ejecuta sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, y el pintor ejecuta las suyas con mayor fatiga de mente.
Así se demuestra que el escultor, a fuerza de brazo, va haciendo saltar a golpes en el bloque de mármol u otra piedra dura, materia de la obra que realiza, todo lo que excede a la figura encerrada en él. Su ejercicio, mecánico en alto grado, va frecuentemente acompañado de copioso sudor, que se mezcla con el polvo y se convierte en fango. Con el rostro enharinado como el de un panadero y todo él cuerpo cubierto de menudas escamas de mármol, diríase que le ha nevado encima. Su habitación, llena de fragmentos de piedra, es sucia y polvorienta.
Todo lo contrario ocurre con el pintor -sólo hablamos, claro está, de pintores y escultores excelentes-. Bien vestido, cómodamente sentado frente a su obra, mueve

sobre la tela su livianísimo pincel embebido en finos colores. Sus ropas son elegantes y a su gusto. Su habitación es limpia, y pinturas exquisitas le sirven de ornato. Se hace acompañar a veces de músicos y lectores, que hacen oír bellas y variadas producciones, las cuales -lejos de todo ruino de martillos o de cualquier otro bullicio- son escuchadas con deleite.
No hay comparación posible entre el ingenio, artificio y discurso de la pintura y los de la escultura. Para esta última, la perspectiva es resultado material y no artificial; no implicando, por consiguiente, ninguna dificultad.
Si el escultor hace notar su incapacidad de restablecer lo que haya quitado con exceso en alguna parte de su obra, cosa que el pintor puede hacer fácilmente, responderemos que si tal hizo fue por falta de entendimiento y maestría. Si sabe medir exactamente, no quitará lo que no debe; el error, pues, no ha de imputarse a la materia, sino al operario. Pero ocupémonos tan sólo de los maestros, y no de los malgastadores de mármol.
Esos maestros no confían 'en el juicio de sus ojos, que siempre engaña, como lo comprobará quien se proponga dividir una línea en dos partes iguales sin más criterio que la vista: con mucha frecuencia el experimento le demostrará la equivocación de sus ojos. Y es porque siempre sospechan, que los buenos jueces temen siempre -al revés de lo que hacen los ignorantes-, y buscan su gobierno en el conocimiento de cada longitud, espesor y ancho; de ese modo no se exponen a aquel error sin remedio de quitar material con exceso.
Pero la pintura tiene maravillosos artificios y sutilísimas especulaciones, que faltan a la escultura, la cual es de muy menguado discurso.
Al escultor que afirma que su obra es más permanente que la de la pintura, basta responder que tal permanencia es virtud de la materia esculpida y no del escultor, el cual no debe atribuirse la gloria de dicha virtud, sino dejarla a la naturaleza, creadora de la materia.
La pintura es de más discurso mental y de mayor artificio y maravilla que la escultura, por cuanto la necesidad obliga la mente del pintor a transmutarse en la mente misma de la naturaleza, y a ser intérprete entre la naturaleza y el arte, comentando con aquélla las causas de sus figuraciones obedientes a sus leyes; y cómo las imágenes de los objetos que nos circundan concurren con los verdaderos simulacros a la pupila de nuestro ojo; y entre los objetos de igual tamaño, cuál parecerá mayor a la vista; y entre colores iguales, cuál se mostrará más o menos oscuro, más o menos claro; y entre las cosas colocadas a un mismo nivel bajo, cuál parecerá estar más o menos alta; y si a un mismo nivel alto, cuál más o menos alta; y en fin, de entre objetos iguales, colocados a diversas distancias, por qué unos se mostrarán menos aparentes que los otros.
Este arte contiene y encierra en sí todas las cosas visibles, lo cual no está al alcance de la pobre escultura. Ella puede representar los colores y las medias tintas y figurar los objetos transparentes, que el escultor reproducirá de la naturaleza sin ningún artificio; el pintor te mostrará la diversidad de las distancias, mediante la variación que sufren los colores por la interposición del aire entre los objetos y el ojo; y las nieblas a través de los cuales penetran con dificultad las imágenes de los objetos; y las lluvias, con las nubes y los montes y los valles tras de sí; y la polvareda que levantan los pies de los combatientes y que los cubren a ellos mismos; y las humaredas más o menos densas; y los peces que juguetean bajo la superficie del agua, y el fondo de ésta; y, sobre las limpias arenas del cauce de los ríos, guijarros pulidos de diversos colores, mezclados con hierbas ondulantes; y las estrellas de diferentes alturas sobre nosotros; y así, otros objetos innumerables, a los que no alcanza la escultura.
La escultura no tiene la belleza de los colores ni su perspectiva; no puede, como la pintura, poner en perspectiva y desdibujar los contornos de las cosas remotas, porque

para la escultura los contornos de los objetos lejanos son tan determinados como los de los objetos próximos. No sabrá ocultar más los objetos remotos, mediante el aire interpuesto entre ellos y nuestro ojo, para que aparezcan velados, como las figuras que muestran la desnuda carne bajo los velos que las cubren. No podrán, en fin, representar menudos guijarros bajo la superficie de aguas transparentes.

Modo de representar una batalla

Figurarás, primero, el humo de la artillería mezclado con el polvo que levantan los caballos y los combatientes. Representarás esa mezcla de polvo y humo del siguiente modo: el polvo, cosa terrestre y pesada, aunque se eleve en el aire, gracias a su sutilidad, vuelve fácilmente abajo y sólo llega a lo más alto su parte más sutil; esta parte es, por consiguiente, lo que menos se ve, confundiéndose casi con el color del aire. En cuanto al humo, que se mezcla con el aire cargado de polvo, llegado a cierta altura, semejará oscura nube y será allí más visible que el polvo.

El humo tenderá a tomar un color algo azulado, mientras que el polvo conservará el suyo propio. Del lado de donde viene la luz, esta mezcolanza de aire, humo y polvo parecerá mucho más lúcida que de la parte opuesta; los combatientes, cuanto más se internen dentro de esa turbia atmósfera, tanto menos aparentes serán al observador, y menos sensible la diferencia entre las partes oscuras y las iluminadas de los mismos.

Darás un tinte rojizo a los rostros, a las personas, al aire, a los fusileros, y a todo el ambiente; y ese tinte rojizo se irá perdiendo a medida que de su origen se alejen las cosas. Las figuras situadas entre la luz y tú, estando alejadas, aparecerán oscuras en un campo claro, y las piernas de los personajes perderán visibilidad en las partes más próximas al suelo, porque allí el polvo es más grueso y denso.

Y cuando representes caballos que huyan corriendo del montón, hazlos seguir de nubecillas de polvo, distantes una de otra tanto cuanto puedan indicar el intervalo de los saltos de los caballos, y la nubecilla más alejada del caballo, se verá menos, mostrándose alta, dispersa y enrarecida; mientras la más próxima estará formada de un polvo más aparente, condensado y espeso.

El aire estará lleno de saetas de diversos tipos: las unas seguirán una trayectoria ascendente, otras descenderán oblicuamente, otras, en fin volarán en línea horizontal; y las balas de los fusiles irán acompañadas por detrás de un poco de humo.

Las figuras de primer plano tendrán cubiertos de polvo los cabellos, las cejas y otras partes lisas aptas para retenerlo. Los vencedores darán al viento sus cabelleras y las cosas flotantes de su vestimenta; frunciendo el ceño, harán avanzar los miembros contrarios, es decir, que si lanzan hacia adelante el pie derecho, el brazo izquierdo se moverá también hacia adelante. Si quieres figurar cómo resbala y cae un combatiente, harás ver en torno a él, la tierra semilíquida y las huellas impresas por el pasaje de los hombres y caballos sobre el suelo convertido en un sangriento charco.

Representarás algún caballo arrastrando a su jinete muerto, y dejando sobre el polvo y el fango la traza del cuerpo así arrastrado. Los vencidos mostrarán su abatimiento en la palidez del rostro, en la elevación del entrecejo y en los numerosos y doloridos pliegues de la carne que les queda. Los costados de la nariz estarán surcados por arrugas que, partiendo de sus ventanas, formarán arcos terminados cerca de los ojos, y cuya causa está en el fruncimiento de las narinas. Los labios enarcadas dejarán al descubierto los dientes superiores, los cuales estarán separados de los inferiores, como para dar paso a un grito quejumbroso. Una de las manos se colocará como un escudo delante de los asustados ojos con la palma dirigida hacia el enemigo; la otra apoyada en tierra para sostener el busto levantado. A otros los representarás fugitivos, con la boca desmesuradamente abierta, lanzando gritos. Al pie de los combatientes pondrás toda

suerte de armas destrozadas: escudos, lanzas, espadas y cosas semejantes. Mostrarás cadáveres cubiertos a medias por el polvo, y el polvo mismo, mezclado con la sangre, convertido en rojo fango; y pintarás la sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los hombres que, apretando los dientes, revolviendo los ojos y retorciendo las piernas, se golpeará la cara con los puños. Podrá verse también alguno, desarmado y golpeado por el enemigo, volverse contra él y, con arañazos y mordiscos, tomar dura y cruel venganza. Podrá verse algún caballo correr rápidamente con las crines tendidas al viento, por entre los enemigos, causándoles gran daño. Algún herido se verá, en fin, postrado en tierra, cubriéndose con su escudo, y el enemigo, inclinado frente a él, esforzarse en rematarlo.

Podrán asimismo verse muchos hombres, tumbados juntos, sobre un caballo muerto; algunos de los vencedores abandonar el combate y retirarse a la multitud, limpiándose con ambas manos los ojos y las mejillas, embadurnadas del fango hecho de lágrimas y polvo; escuadrones de reserva, esperanzados y temerosos a la vez, con las manos sobre las erizadas cejas, atentos al mandato del jefe; y éste con el bastón en alto corriendo hacia ellos para mostrarla el lugar donde es necesaria su presencia; y caballos a la carrera dentro de un río cuyas aguas enturbian y cubren de espuma, haciéndolas saltar entre sus patas y sobre sus cuerpos. Y que no haya más superficies lisas que las de la sangre que llena las pisadas.

Representación del diluvio

La densa lluvia había oscurecido el aire. Su trayecto oblicuo se plegaba obedeciendo el curso transversal de los vientos, y formaba ondas parecidas a las que forma el polvo agitado; con esta diferencia, sin embargo, que tal inundación era atravesada por las líneas que las gotas de agua figuran al caer. Por su color le venía del fuego generado por las saetas que hendían las nubes desgarrándolas, y cuyos resplandores herían y abrían los mares que llenaban los valles, y mostraban en las partes más altas las copas dobladas de los árboles. Y se veía a Neptuno en medio de las aguas alzando su tridente, y a Eolo arrastrando con sus vientos las plantas que, desarraigadas y flotantes, se entreveraban con las ondas inmensas.

Toda la bóveda celeste y el horizonte que la limita, aparecían borrascosos e incendiados por el continuo fulgor de los relámpagos. Veíanse hombres y pájaros llenando los árboles más grandes, no cubiertos aún por la invasión de las aguas y que formaban altas barreras en torno de los profundos abismos.

Se veía también el combate que los vientos de diversos rumbos parecían librar por todas partes contra la atmósfera nebulosa y oscura, envueltos en persistente lluvia de agua y granizo, y llevándose consigo infinitos gajos y hojas de los árboles que su furor arrancaba de cuajo y desgarraba. Y parecían las ruinas de los montes socavados por la corriente de los ríos, derrumbándose sobre ellos y obstruyendo sus cauces; y, en fin, se presenciaban los estragos que el desbordamiento de estos ríos causaban en las tierras inundadas y sumergidas y en los pueblos que las habitaban.

Habríais podido contemplar todavía, en las cumbres de muchas montañas, varias especies de animales que llenos de espanto se agrupaban y buscaban, domesticados, la compañía de los fugitivos y de sus mujeres e hijos. Las campiñas, cubiertas por el agua, mostraban mil objetos flotantes: tablas, armazones de camas, barcas y otros objetos, sobre los cuales vagaban mujeres, hombres, niños, obligados por la necesidad y el temor de la muerte. Sus llantos y lamentaciones se mezclaban con el furor del viento desencadenado y borrascoso, que revolvía hasta el fondo el agua llena de cadáveres de ahogados. Toda cosa más liviana que el agua servía de asilo a diversos animales, los cuales, reconciliados por el peligro común, se asociaban en medrosas agrupaciones.

Había entre ellos: lobos, zorros, serpientes y toda suerte de bestias fugitivas de la muerte. Pero las olas golpeaban los bordes de los sitios de refugio y arrojaban diversos objetos flotantes, que causaban al fin la muerte de los que habían escapado hasta entonces con vida.
Los hombres defendían a mano armada sus pequeños refugios contra los leones, lobos y otras fieras rapaces que buscaban allí su salvación. ¡Cuántos espantosos rumores se oían a través del aire oscuro, sacudido por rayos y truenos, destructores de cuanta cosa hallaban en su camino! ¡Cuántos habríais visto taparse los oídos para esquivar los inmensos estrépitos que causaban en el aire la furia de los vientos y la lluvia y los truenos que sacudían el cielo, iluminado por los relámpagos!
A otros, no bastándoles con cerrar los ojos, se los tapaban con las manos puestas una sobre otra, para no ver el cruel destrozo causado por la ira divina en la humana especie. ¡Cuántos lamentos desesperados partían de entre los peñascos! El ímpetu de los huracanes lanzaba por los aires grandes ramas de encinas cargadas de hombres.
Muchas barcas que las olas habían volcado, unas enteras, otras despedazadas, llevaban gente asida a sus maderos, la cual, en actitud y con movimientos dolorosos, precursores de una muerte atroz, se afanaba en salvarse de algún modo. Otros, movidos por la desesperación, se quitaban la vida, abandonando la esperanza de poder soportar más tales dolores: bien arrojándose de los altos peñascos, o estrangulándose con las propias manos. Los había que mataban a sus propios hijos, sacudiéndoles rápidamente el cuerpo entero contra las rocas; otros, que se herían o mataban con sus propias armas; otros, en fin, se prosternaban encomendándose a Dios. ¡Cuántas madres lloraban a sus hijos muertos teniéndolos sobre sus rodillas, alzando al cielo los abiertos brazos y maldiciendo, con alaridos en la voz, la cólera de los dioses; o se mordían y ensangrentaban las manos entrelazadas, y doblaban el pecho sobre las rodillas, vencidas por la angustia infinita, intolerable!
Tropas de animales, como caballos, bueyes, cabras, ovejas, rodeados por las aguas, quedaban aislados en las cumbres de los montes elevados, y apretujados a tal extremo que los más próximos al centro del montón se trepaban en alto y pisoteaban a los demás, causando entre sí gran alboroto. Y muchos de ellos morían por falta de alimento.
Los pájaros se posaban sobre los hombres y las bestias, por no encontrar ya tierra descubierta no ocupada por los vivos. El hambre, ministro de la muerte, había arrebatado la vida a gran parte de los animales; y los cadáveres, alivianados, se elevaban del fondo de las aguas profundas y surgían a la superficie. Bajo las olas entrechocadas, sacudidas unas contra otras, como pelotas llenas de viento, que la percusión vuelve a separar, estos cadáveres servían a los pájaros de asiento. Y sobre todo este horror, flotaban en el aire oscuras nubes, hendidas por el serpentear de furiosos rayos que iluminaban desde el cielo, aquí y allá, la oscuridad de las tinieblas.
El movimiento del aire se hace visible en el movimiento del polvo que levanta el caballo en su carrera. Y este movimiento del polvo le permite ir llenando -a medida que se producen- los espacios de aire, que serían invisibles si él no los vistiera. El movimiento del polvo será, pues, tanto más veloz cuanto más rápido sea el movimiento con que el caballo deja tras de sí esos espacios de aire invisibles.
Y quizá pienses poder reprocharme el haber figurado los trazos que marca en el aire el movimiento del viento, teniendo en cuenta que el viento es cosa invisible. A esto responderé que no es el movimiento del viento, sino el de las cosas que el viento lleva en sí las que se ven en el aire.
Tinieblas, viento, borrascas, diluvio, selvas incendiadas, lluvia, el rayo, los terremotos, desmoronamiento de montañas, arrasamiento de ciudades.

Vientos vertiginosos que levantan en el aire masas de agua, gajos de árboles, cuerpos humanos.
Ramas arrancadas por el viento y arrastrando en su carrera a los hombres asidos de ellas.
Árboles despedazados, cargados de gente.
Naves hechas pedazos contra los escollos.
Tropas de ganado azotadas por el granizo, los rayos y el viento arremolinado.
Gente que, trepada sobre un árbol, no logra sostenerse en posición; plantas, peñascos, torres, cumbres llenas de gente; barcas, tablas, artesas y otros objetos que pueden ayudar a nadar; alturas cubiertas de hombres, mujeres y animales, y relámpagos que desde las nubes iluminan todo.
Figurar primero la cima de un monte empinado, con algunos valles que circundan su base, y mostrar en sus laderas la corteza del terreno levantado por raíces diminutas y pequeños troncos hasta dejar al descubierto gran parte de los peñascos vecinos. Mostrar también un curso de agua descendiendo a través de la tierra desmoronada, golpeando y descalzando con la turbulencia de su curso las raíces retorcidas y prominentes de las plantas, y tumbando aún los árboles más grandes. Y hacer ver las montañas que, así desnudadas, descubren profundas grietas causadas por antiguos terremotos. Y aparecerá en fin la base de estas montañas rellena y vestida de fragmentos de los arbustos que han rodado por las laderas de las tales montañas, mezclados con fango, raíces, gajos, hojas, tierra y piedras.
Desciendan luego las ruinas de algunas montañas hasta la profundidad de algún valle, convirtiéndose en represa del agua desbordada del río que por él corre, la cual represa se rompa, dejando pasar en olas enormes el caudal del río, que irá a golpear y destruir los muros de las ciudades y granjas del valle. Las ruinas de los altos edificios de tales ciudades, levantarán gran polvareda, mientras el agua subirá en forma de humo o de revueltos nubarrones, que chocarán contra la lluvia descendente.
Pero este agua desbordada irá arremolinándose en el piélago que la encierra, y con retrocesos vertiginosos, producidos al chocar contra diversos objetos, saltará en fangosa espuma, volviendo a caer ruego y proyectando en el aire el agua por ella golpeada. Y las ondas circulares que huyen del punto en que chocaron, caminando oblicuamente sobre las otras ondas circulares que vienen a su encuentro, surgen en alto sin despegarse de sus bases.
Y al salir del agua del mencionado piélago, las ondas se expanden y extienden hacia la salida; al caer en el aire, el agua adquiere ímpetu que la hace penetrar, mezclada con el aire, en el agua, abriéndola hasta el fondo y reflejándose sobre éste; la espuma que se forma entonces en la superficie, contiene fragmentos de maderaje y otros residuos más ligeros que el agua, alrededor de los cuales se inicia la formación de ondas cuyo circuito aumenta con su movimiento. La amplitud creciente del circuito va acompañada de una disminución en la altura de las ondas, de modo que éstas acaban por desaparecer a la vista. Pero si las ondas tropiezan contra algún objeto, sufren un movimiento retrógrado, describiendo, en torno del objeto, circuitos análogos a los recién mencionados.
La lluvia que se desprende de las nubes es del color de éstas, es decir, de la parte sombría de las mismas, si los rayos del sol no la han penetrado todavía. En caso contrario, la lluvia aparecería menos oscura.
Si las pesadas ruinas de las grandes montañas o de los altos edificios chocan en su caída contra el vasto piélago de las aguas, gran cantidad de agua rebotará en el aire, y será proyectada de modo que el ángulo de reflexión sea igual al ángulo de incidencia.
De las cosas arrastradas por la corriente, la más pesada o más grande se alejará más de las riberas. Los remolinos del agua serán tanto más rápidos cuanto más próximos a la

línea media. La cima de las olas del mar cae hacia adelante de la base de las mismas golpeando y rozando su redondeada superficie. De ahí resulta la aglomeración de las menudas partículas de agua desprendidas, que se convierten en espesa niebla, la cual, bajo la acción de los vientos, es densa o ligera, a medida de la densidad o ligereza de los vientos. Así se genera un velo transparente, formado por la lluvia que cae y que se halla más vecina al ojo del observador.
La ola del mar, al golpear oblicuamente las laderas de las montañas que con él confinan, se tornará espumosa y, en su movimiento de retroceso, se encontrará con una segunda ola y, tras el choque estrepitoso de una contra la otra, volverán, ambas unidas, al mar de donde proceden. Gran multitud de hombres y animales se refugiarán, ante la inundación creciente, en las cimas de las montañas vecinas.

Manera de representar la noche
Una cosa enteramente privada de luz es toda tinieblas. Estando la noche en tales condiciones, si quieres figurar en ella una escena, dispondrás un gran fuego que teñirá de su color los objetos, principalmente los que estén más cerca de él; porque una cosa participa tanto más de la naturaleza de otra cuanto más próxima se halla de esta otra. Y si das al fuego un color rojo, rojas también deberás hacer todas las cosas iluminadas por él; mientras que las más alejadas de él deberán en mayor grado teñirse del color negro de la noche. Las figuras que estén situadas entre el fuego y tú deberán aparecer oscuras en la oscuridad de la noche, y no claras como el fuego; las que se encuentren a los lados serán medio oscuras y medio rojizas; y, en fin, las que puedan verse más allá de los confines de las llamas, aparecerán completamente iluminadas de luz rojiza en campo negro.
En cuanto a las actitudes representarás a los personajes que se hallan cerca del fuego como resguardándose con las manos o con un manto del excesivo calor; y, volviendo el rostro al lado opuesto, mostrarás a los más alejados en el acto de huir; y mostrarás a la mayoría de ellos defendiéndose con las manos los ojos ofendidos por el vivo resplandor.

Paisajes
(I). Un efecto de nubes sobre el Lago Mayor. He visto ya tales condensaciones de nubes en la atmósfera; y sobre Milán, cerca del Lago Mayor, he visto una nube en forma de grandísima montaña, llena de peñascos incendiados, porque el sol, que ya tocaba el horizonte, la teñía de su color rojizo. Y esta nube atraía a sí todas las nubecillas que la rodeaban; y la nube grande no se movía de su lugar; antes bien, conservó en su cumbre la luz del sol hasta una hora y media después de anochecer, ¡tan inmensa era! Y hacia las dos horas de la noche se levantaron grandes vientos de una fuerza estupenda e inaudita.
(II). Variadas coloraciones del mar. El mar undoso no tiene un color único. Para quien lo ve de tierra firme es de un color oscuro, y tanto más oscuro cuanto más vecino al horizonte, observándose en él algunas manchas claras o lustrosas que se mueven con lentitud como blancas ovejas en medio de una tropa de ganado. Para quien lo ve desde alta mar, parece azul; y esto viene de que, desde la tierra, sus ondas reflejan la oscuridad de la tierra, mientras que, observado de alta mar, se ve el aire azul reflejado como en un espejo sobre la superficie de sus olas.
(III). La isla de Chipre. De las costas meridionales de la Cilicia se ve, hacia el sur, la bella isla de Chipre, que fue el reino de la diosa Venus. Muchos, atraídos por su belleza, han destrozado los cascos y obenques de sus naves contra los escollos que la rodean y

en medio de las olas vertiginosas. La hermosura del suave collado invita a los navegantes vagabundos a recrearse entre sus floridas verduras que, agitadas por los vientos juguetones, llenan de suaves olores la isla y el mar que la circunda... ¡Oh, cuántos barcos naufragados en sus costas!, ¡cuántos despedazados en sus escollos! Aquí podrían verse innumerables navíos deshechos y medio cubiertos de arena, unos mostrando sólo la popa fuera del agua, otros la proa, o la carena, o las cuadernas: espectáculo que hace soñar con un juicio final de buques muertos, prontos a resucitar. ¡Tan grande en la multitud de los que cubren toda la ribera septentrional! Aquí los aquilones resuenan con varios horribles estruendos.

(IV). Una ascensión al Monte-Rosa. Afirmo que el azul que el aire muestra no es su color propio, sino que es causado por la humedad caliente, evaporada en diminutos átomos insensibles, la cual absorbe los rayos solares que la hieren y se hace luminosa bajo la oscuridad de las inmensas tinieblas de la región del fuego que la recubren.

Y esto verá, como lo vi yo, el que suba al Monteroso (Monte-Rosa), cima de los Alpes que divide Francia de Italia. Esta montaña da nacimiento en su base a cuatro ríos, que riegan en cuatro direcciones contrarias toda la Europa; y ninguna montaña tiene su base a tanta altura.

Su altura es tal, en efecto, que casi está por encima de todas las nubes; y rara vez nieva sobre ella, sino únicamente granizo de verano, cuando las nubes ascienden a mayor altura; y este granizo se conserva de modo que, si no fuera porque rara vez cae y rara vez suben tan alto las nubes (cosa que solamente ocurre un par de veces por generación), el hielo formado por capas sucesivas de granizo alcanzaría grandísima altura. Ellas aparecen más espesas a mediados de julio. Pude observar sobre mí la oscuridad tenebrosa del aire, y comprobar que el sol hería aquí, más luminoso, la montaña, que en las bajas llanuras; porque se interponía menos aire entre la cima de la montaña y el sol mismo.

(V).- La vegetación sobre una colina. Sus hierbas y plantas serán de color tanto más pálido cuanto más árido y escaso, de humor sea el terreno que las nutre; y el terreno es más árido y pobre sobre las piedras de que se componen los montes. Los árboles serán tanto más pequeños y delgados cuanto más próximos estén a las cumbres de los montes, pues el terreno es tanto más estéril cuanto más vecino a dichas cumbres, y tanto más rico en humores cuanto más se acerca a la concavidad de los valles.

Mostrarás, por consiguiente, ¡oh, pintor!, en lo alto de los montes, las piedras de que están constituidos, desprovistas de tierra en su mayor parte; y las hierbas que allí nacen, pequeñas, delgadas, pálidas y secas por falta de savia; y dejarás entrever el arenoso y magro terruño por entre las pálidas hierbas, y las menudas plantas, fatigadas, envejecidas, de ínfimo tamaño, con cortas y espesas ramificaciones y pocas hojas, descubriendo en gran parte las raíces áridas y carcomidas, agarradas a las lajas y grietas de las rugosas peñas, así como los troncos mutilados por los hombres y los vientos. Aparezcan también por doquiera, superando montes y collados, peñascos vestidos de sutil y pálido musgo, y sólo en partes luciendo su verdadero color, que el rayo puso de manifiesto, hiriéndolos para vengarse del obstáculo opuesto por ellos a su trayectoria.

Y a medida que desciendas hacia la base de los montes, las plantas serán más vigorosas y mejor provistas de ramos y hojas, y su verdor diferirá de una a otra de las especies que forman la selva; siendo además diversa de una a otra especie, la ramificación, tanto en la ordenación de los ramos como en su frondosidad. Las hojas estarán a diferentes alturas y afectarán contornos diferentes; ciertos árboles tendrán ramos rectos, como el ciprés; otros ramos esparcidos y dilatados, como el castaño, la encina y sus semejantes. Algunos tienen pequeñísimas sus hojas; o escasas, como el enebro y el plátano. En fin,

hay plantas que nacen separadas unas de otras; pero las hay también que crecen unidas, sin espacios intermedios.

Figuras alegóricas

El colérico.- A la figura airada, la harás cogiendo a un hombre por los cabellos, obligándolo a volver la cabeza hacia el suelo y apoyándole una rodilla al costado. Elevará un puño en alto, tendrá los cabellos echados para arriba, las cejas bajas y fruncidas, los dientes apretados y las proximidades de cada extremo de la boca arqueados. El cuello será grueso y lleno de arrugas por delante, debidas a la postura inclinada sobre el enemigo.

El desesperado.- Le representarás hiriéndose con un cuchillo, y mostrando haberse desgarrado las ropas con las manos. Sus pies estarán separados, sus piernas un poco dobladas, toda su persona inclinada a tierra y arrancándose y dispersando sus cabellos.

La envidia.- La envidia ofende con ficciones de infamia, es decir con palabras calumniosas que atemorizan la virtud.

Se la representa con las manos insultando al cielo, porque, si pudiera, emplearía sus fuerzas contra Dios. Lleva una bella máscara mentirosa. Golpean sus ojos la palma y el olivo; su oído, el lauro y el mirto, significando así que la victoria y la verdad la ofenden. De ella brotarán humaredas que figuran la maledicencia. Hazla flaca y seca, porque un afán perpetuo la consume. Una hinchada serpiente le roerá el corazón. Le darás un carcaj lleno de flechas en forma de lenguas, porque frecuentemente ofende con su lengua. Vístela de una piel de leopardo, porque este animal envidia al león y lo mata alevosamente. Que lleve en la mano un vaso lleno de flores, y pon entre ellas escorpiones, sapos y otras bestias venenosas. Que vaya cabalgando a la Muerte, porque la Envidia nunca muere ni se cansa de dominar. Su brida irá cargada de diversas armas, todas instrumentos de la muerte.

Apenas nace la virtud, cuando ya genera contra sí la Envidia, pues antes verás un cuerpo sin sombra que la virtud sin la Envidia.

Respuesta de un pintor.- Preguntaban a un pintor por qué, mientras sus figuras -cosas muertas, al fin- eran tan bellas, sus hijos eran, al contrario, tan feos. -Es -contestó el pintor- porque mis pinturas las hago de día y mis hijos de noche.

Evolución histórica de la pintura.- Si el pintor elige para modelos pinturas ajenas, las suyas serán de poca excelencia; pero si aprende directamente de la naturaleza, conseguirá buen fruto. Así vemos que los pintores posteriores a la época de los romanos, imitándose siempre unos a otros, llevaron su arte a la decadencia. Después de éstos vino Giotti, florentino, el cual, nacido en montes solitarios sólo habitados por cabras y bestias semejantes, inspirado por la naturaleza, empezó a dibujar en las piedras las formas y movimientos de las cabras de su rebaño. Comenzó luego a representar todos los animales que encontraba en el campo; y de ese modo, tras de mucho estudio, logró superar no sólo a los maestros de su tiempo, sino también a los de muchos siglos anteriores. Después de él, volvió a declinar el arte, porque todos imitaban las pinturas hechas; y siguió así declinando hasta que Tomás Florentino, apodado Masaccio, mostró con su obra perfecta, cómo quienes tomaban por modelo algo que no fuera la naturaleza, maestra de los maestros, trabajaban en vano.

Del pintor que sólo usa del sentido práctico.- El pintor que retrata por práctica y a ojo, sin razonar lo que hace, es como un espejo que reproduce las cosas que se le ponen delante, sin comprenderlas.

Placer que nace de la contemplación de la naturaleza.- Los ambiciosos que no se contentan con el beneficio de la vida y de la belleza del mundo, sufren, como

penitencia, desperdiciar la misma vida y no lograr la posesión de la utilidad y belleza del mundo.

